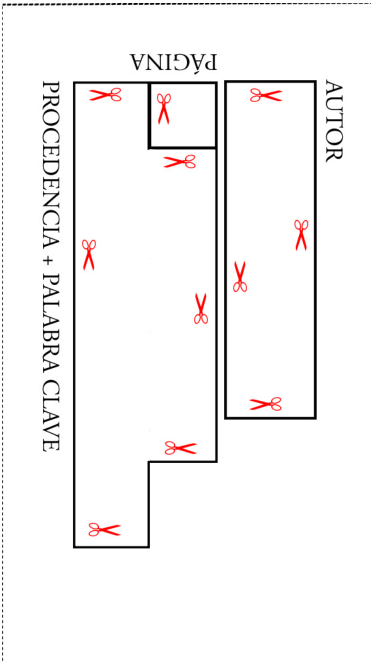
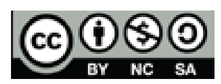
Marcador del libro realizado como cuadrícula guía para el índice. Para utilizarlo imprimirlo y recortarlo.



EL LIBRO DE LA DANZA URUGUAYA



Coordinadoras del proyecto: Vera Garat, Carolina Guerra, Lucía Naser.

Colaboradores etapa pre-editorial: María del Rosario Almandós Díaz, Nacho Correa, Mateo Etchegoyhen, Martín Fernández, Vera Garat, María Laura García, David Graña, Carolina Guerra, Florencia Lucas, Giovanna Martinatto, Lucía Naser, Santiago Turenne.

Autores: Pablo Albertoni, María del Rosario Almandós, Andrea Arobba, Silvana Baico, Martín Barceló, Clara Barone, Adriana Belbussi Figueroa, Carolina Besuievsky, Lucía Bidegain, Luciana Bindritsch, Nina Blau, Natalia Bouzas, Luciana Bravo, Natalia Burgueño, Gigi Caciuleanu, María Inés Camou, Alberto Capurro, Ricardo Capurro, Andrea Carvallo, Maximiliano Cayetano, Centro Latinoamericano de DanceAbility, Martín Cerisola, Catalina Chouhy, Javier Contreras, Nacho Correa, Daniela Cuculiansky, Alejandra Denis, Gonzalo Déniz, Leticia Ehrlich Araújo, Elefantina, Paola Escotto, Mateo Etchegoyhen, Leticia Falkin, Egon Friedler, Patricia Fry, Helena Fuks, Vera Garat, Marcel García, Sebastián García, Tamara Gómez, Gerardo Grieco, Carolina Guerra, Víctor Guichón, Guillermina, Arauco Hernández, Ayara Hernández, Martín Inthamoussú, Miguel Jaime, Valentina Kaplan, LAMASA, Catalina Lans, Sofía Lans, Magdalena Leite, Selva Lena, Chris Leuenberger, Claudia López, Florencia Lucas, Gabriel Maccio Pastorini, Juanfran Maldonado, Patricia Mallarini, Marcelo Marascio, Felix Marchand, Florencia Martinelli, Marcela Martínez, Daniel Mella, Guillermo Méndez, Mónica, Ana Monteiro, Micaela Moreno, Pablo Muñoz Ponzo, Maia García, Lucía Naser, Noel, Lila Nudelman, Susana Olano, Party Book Shower, Daniela Passaro, Victoria Pereira, Gonzalo Piñeyro, Denise Pires, Laura Pirotto, Claudia Pisani, Carolina Poggi, Natalia Ramírez Püschel, Ana Rosa Rodríguez, Hebe Rosa, Emiliano Sagario, Lichi Sánchez, José Claudio Sanguinetti, Ana María Sarmiento Camargo, Elisa Sassi, Catarina Saraiva, Victoria Silva, Carolina Silveira, Eugenia Silveira Chirimini, Paula Simonetti, Leticia Skrycky, Antonio Soubiron, Lía Spatakis, Verónica Steffen, Ezequiel Steinman, Natalia Tencer, Tercer Año Arte y Expresión. Asignatura: Expresión Corporal y Danza. Liceo N.º 61, Villa Cosmópolis, Tercer año, Curso de Pedagogía, InDans, Gen. 2012, Santiago Tricot, Angela Ungo, Una uruguaya en México, Lucía Valeta, Laura Valle Lisboa, Florencia Varela, Rodolfo Daniel Vidal Sosa Días, Aida Vigna, Natalia Viroga, Viviana, Esthel Vogrig Nardini, Karen Wild Días, Lucía Yáñez, Camila Romero Lema.

Realización editorial: Casa editorial HUM.

Las traducciones al español de los textos en inglés fueron hechas por el equipo editorial.

Agradecimientos: Martina Alonso, Martín Cerisola, Marcel García, Santiago Turenne, Harry Scheihing, Lucía Yáñez, Área Artes Gráficas IENBA, UdelaR y a los que nos acompañaron en este proceso.

En memoria de Antonio Soubirón.

Contribución para publicación en papel: INAE.







EL LIBRO DE LA DANZA URUGUAYA

Sobre El libro de la danza uruguaya

Las ganas de hacer el libro de la danza uruguaya nacieron entre viajes, colaboraciones, amistad y la percepción de que el carácter inédito de la historia de la danza uruguaya no era sinónimo de falta de historias para contar ni de voces narradoras.

En el año 2009 conocimos y nos acercamos al proyecto que dio nombre e inspiración al libro: The Swedish Dance History. Bajo ese ambicioso título, un colectivo de artistas presentaba un conjunto diverso de textos e imágenes relacionados a la danza sueca. Nos enamoramos de la insolencia del proyecto y de la heterogeneidad que conseguía convocar a lo largo de sus páginas. Fue así que empezamos a pensar en modos de hacer algo similar en Uruguay.

Decidimos contactarnos con los responsables del proyecto sueco, quienes se limitaron a respondernos sin más que les parecía bien que lo hiciéramos. Ese fue el último contacto que tuvimos con ellos y a partir de ese momento nos dispusimos a pensar cómo sería realizar el libro en un contexto con las características del uruguayo.

En busca de apoyos para concretarlo, nos abocamos a presentar el proyecto ante el Fondo Concursable para la Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), argumentando la pertinencia del mismo ante la escasez de iniciativas editoriales relacionadas a la danza en Uruguay. Tras dos intentos fallidos (en los años 2010 y 2012) desistimos de esta tentativa. De todas formas decidimos seguir adelante y creamos un blog y una página en Facebook en donde publicamos el siguiente texto que presentaba el proyecto y hacía pública la convocatoria a participar:

> ¿Quién está escribiendo hoy la historia de la danza? ¿Quién ha escrito nuestra historia? ¿Dónde se ha publicado? ¿Quién la ha publicado? ¿Quién la ha leído? Más allá de su carácter de acontecimiento y de las memorias que quedan del mismo, la danza construye y persiste en la historia a través de registros y documentos. La historia debe ser escrita, y todo campo de conocimiento precisa conocer su pasado para construir su futuro.
> Este proyecto consiste en la recolección y publicación de escritos de temática libre sobre danza uruguaya, a través de una convocatoria pública para quienes deseen contribuir con un texto de su autoría. Esta permanecerá abierta desde ahora hasta el 1 de julio de 2014.
> En el segundo semestre de 2014 se hará una convocatoria abierta a colaboradores para trabajar en la edición, corrección y compilación durante 48 horas, en la cual todos los interesados serán bienvenidos.
> El libro de la danza uruguaya será un documento, una coreografía colectiva, construida participativamente entre uruguayos y extranjeros vinculados al hacer y pensar de la danza en nuestro país, contribuyendo a la memoria colectiva y al acervo histórico de la danza en Uruguay.

Tras la publicación de este texto y muchos meses de trabajo, el libro consiguió reunir un heterogéneo conjunto de voces sobre la danza en nuestro país: imágenes, reflexiones, testimonios y todo el material recibido que cumpliera con los requisitos de la convocatoria.

La existencia de este libro se dio gracias al colectivo autoconvocado y disperso que se fue haciendo en la medida en que los autores y autoras nos enviaban sus textos, en la medida en que la recepción de dudas nos hacía pensar y entender mejor lo que estábamos haciendo.

Por momentos no fue fácil explicar de qué se trataba el libro o por qué alguien querría hacer un libro bajo la política de editar los contenidos lo menos posible y de multiplicar la autoría mediante la inclusión no selectiva de un conjunto heterogéneo de miradas sobre la danza uruguaya. Un aspecto fundamental para nosotras era cuestionar y cuestionarnos acerca de la historia de la danza: cómo se construye, quién o quiénes la construyeron, en qué discurso(s) y contextos se inscribe esa construcción, etc.

Nos propusimos organizar una publicación que, sin pretender ser exhaustiva, diera cuenta de la danza uruguaya hoy, del pensamiento y experiencias de creadores, coreógrafos, docentes, espectadores, testigos... Buscábamos tomar una fotografía sobre el pensar y el hacer en la danza en nuestro país y generar un documento que reuniera diferentes historias y voces sobre ella.

Con la decisión de escribir el libro de la danza uruguaya (con minúsculas) enfatizábamos no solo la pluralidad de historias y enfoques existentes en Uruguay sino también en otras regiones, partiendo entonces de una conceptualización desterritorializada de "lo uruguayo". Esta decisión nos parecía coherente en un ambiente cultural globalizado, en el que influencias, creaciones y pensamientos se organizan y movilizan trascendiendo fronteras. Nuestro entendimiento de "la historia" también suponía que su construcción puede ser realizada por especialistas pero también por sus protagonistas, incluidos aquellos que no han sido designados oficialmente como tales.

Al convocar textos escritos por protagonistas o interesados, el libro buscaba visibilizar a actores de diferentes localidades del país e inclusive a quienes estando relacionados a la danza uruguaya residieran en otros países. El libro de la danza uruguaya sería un manifiesto performativo sobre el derecho a hacer nuestra propia historia y a practicar la memoria. Esperando incluir coreógrafos y bailarines, coreografías y danzas, técnicas y anécdotas, vidas y destinos, el libro partía de un entendimiento

de la historia como un proceso dinámico, cuya construcción corresponde a sus protagonistas. Por otro lado, nos proponíamos que el libro se convirtiera en una herramienta para investigar sobre el estado actual de la relación entre danza y escritura en nuestro medio. En relación al proceso de recepción y compilación de los textos a través de la convocatoria, informábamos lo siguiente:

> Es importante señalar que la colecta de textos no tiene un perfil curatorial sino que —proponiendo algunos criterios de formato y un amplio campo temático— el libro contendrá todos los textos enviados por quienes respondan a la convocatoria.
> Más que una recolección o compilado, el proyecto constituye una invitación a estrechar lazos entre danza y escritura, un ejercicio que, por la carencia de una tradición académica o investigativa en nuestro país, permanece casi inexplorado. En este sentido, uno de los objetivos del proyecto es generar una iniciativa que promueva los espacios y hábitos de escritura entre nuestra comunidad dancística.
> Nos proponemos desmitificar lo publicado y lo escrito como espacios especializados y privativos. Creemos que la producción de danza en nuestro país se beneficiaría al entablar una relación más dinámica con lo textual que, lejos de ser exclusivamente académica, puede presentarse y producirse de formas diversas: testimonial, ensayística, histórica, indagatoria, crítica, etc.
> El proyecto en todas y cada una de sus etapas se plantea como una actividad sin fines de lucro. Todo el contenido del libro se amparará en la licencia de Creative Commons: Attribution- NonCommercial-ShareAlike.

La convocatoria estuvo abierta durante siete meses y, tras discutir extensamente las características de la misma, decidimos dejar un amplio margen para la inclusión de materiales de contenidos y formatos diversos. El libro de la danza uruguaya sería una coreografía colectiva compuesta de documentos, memorias, imágenes, entrevistas, autoentrevistas, reflexiones, poemas, críticas, notas de ensayo, ensayos, *collages,* manifiestos, registros de procesos creativos, etc.; contados por artistas, espectadores, coreógrafos, familiares, estudiantes, investigadores, testigos casuales.

Una vez concluido el período de recepción de aportes realizamos una nueva convocatoria para participar en lo que sería la Jornada preeditorial; instancia de trabajo que finalmente duraría un día y que fuera realizada en el Instituto Nacional de Artes Escénicas, institución que nos había manifestado recientemente su intención de apoyar el proyecto.

Fue en medio del proceso que se concretó el apoyo económico por parte del INAE para la publicación en papel del libro, cuya existencia habíamos hasta entonces imaginado únicamente como virtual. Encontrábamos entonces un socio que nos permitía viabilizar la publicación del libro en versión papel y su distribución gratuita, ampliando significativamente sus posibilidades de alcance.

El 3 de agosto de 2014 se llevó a cabo, en las instalaciones del INAE, la Jornada preeditorial del libro de la danza uruguaya. Para esa instancia invitamos a todos los autores y no autores del libro que quisieran participar de las decisiones que darían forma al libro y a sus políticas editoriales. Discutimos acerca de la heterogeneidad de las colaboraciones, el grado de intervención sobre ellas, las lógicas colaborativas que harían sustentable al trabajo y las decisiones económicas del proyecto. A la vez estuvo sobre la mesa el orden que las colaboraciones recibidas tendrían dentro de el libro y se decidió tomar como parámetro el orden cronológico de llegada de las mismas, reafirmando así el espíritu no intervencionista ni curatorial en tanto política editorial del proyecto.

El diálogo con los autores llevado a cabo durante estos meses dio forma al proceso creativo del libro, a sus políticas y sus poéticas. No teníamos ni idea de cómo se hacía un libro ni de qué personas y textos acabarían escribiendo el libro de la danza uruguaya. Esa respuesta la fuimos escribiendo entre todos a través de la construcción colectiva de parámetros y mediante la negociación entre normas de publicación y deseos, entre las necesidades del proyecto, y los hábitos y convenciones del mundo editorial, entre lo posible y lo imposible.

De todas formas, tomar el riesgo de lo indeterminado valió todas las horas de trabajo invertidas. Y es que el libro surge del deseo de practicar una historiografía performativa, fragmentaria, fenomenológica, plural y compartida. Se trata de desublimar lo escrito, es decir, de profanar y pluralizar sus formas reconocidas para materializar colectivamente una historia inestable y precaria, una historia que albergue también lo riesgoso, lo efímero, lo tembloroso, el carácter incompleto de toda aparición.

Vera Garat, Carolina Guerra, Lucía Naser

20/12/2013 — Selva Lena — Uruguay



Bailarina

Divagando entre arabescos
de belleza y fantasía.
Garabateando espacios,
sueños en coreografías.

Desciendes de las estrellas,
con brillo inmaculado,
en variedad exquisita
conquistando el aplauso.

Donde la noche hipnotiza,
aparece tu figura.

Entre piruetas y risas
cual estrella que fulgura.

Diosa que emana caricias
cuando emprendes tibios vuelos
en los espacios que aguardan
en los sinuosos senderos.

Silueta de mil locuras,
apareciendo en mis sueños.
Sirena de extensos mares,
recorriendo sus misterios.

En tus alados vaivenes nos envuelve tu silencio. Baila, baila, bailarina, nos conmueven tus ensueños. El mensaje está en tu cuerpo descifrado cual poesía. Y en tus labios la sonrisa es plegaria de alegría.

Agua de romero

Es medio fuerte para mí. Living trasladado. Comodidad de alfombra, la casa, la escalera, el gato durmiendo. La niña en el columpio-cortina del medio. Nudo escalón, pie que se hamaca y se anima. Los ojos cerrados, la cuerda adivina la trayectoria, el brazo la adivina, los ojos cerrados tantean el aire. El espacio respira en nuestras manos, en nuestros vientres. Intuyo el siguiente nimio movimiento y lo sigo, me sigue. Escucho la pequeña danza con todo lo que ella implica. El ruido interno de los tobillos, del crujir de las manos entrelazadas y el balanceo. Se aparta, atenta observa los ojos de la muchacha, los ojos que parpadean ajenos, en su mundo. Del lado de la ventana, luego del descoloque, del desequilibrio que asusta, la ventana con piernas nos trae el ruido de la rambla o de los autos o de la feria con el muchacho de voz de nena que hacía barras. Terrible barra con esa voz trastocada en otros, el camión, los cajones, los gurises vendiendo la galletita.
Protagonista testigo, la onomatopeya de los pies. Despejado. La ronda de la ventana; ella la cierra, ella abre, ella la cierra, pasa en medio de todos y la cierra, la ayudo a abrir la cortina. No quiero ser cómplice de tu autodestrucción. Colgada al borde de la ventana, colgada al borde de la cuerda.
Me encuentro con el detalle, con la profundidad. Adivino lo que está mirando. Es el primer contacto, sus ojos me huyen. Huyó primero, amanece la ventaja, mi pequeña ganancia. Toma distancia, un pasito atrás. Otro compañero tiene los ojos diferentes, pero no del otro, sino que uno del otro. Profundidad y exaltación. Alteración de rostro, euforia casi, euforia inmóvil. La otra tenía la nariz de dos mujeres rezando de rodillas, de espaldas y con las manos juntas. Esta tiene la boca semiabierta que exhala la oración de aquellas mujeres. De perfil parece un estudio de antropología, no ahondemos en detalles.
Distancias, focos, estaturas, la cabeza levemente hacia atrás para mirarlo. Todos parecen de otro país, de otro lugar de la tierra, sus rostros hablan un idioma que es necesario traducir, o no. Es traducible, se embuten en la traducción. Lo saben, lo intuyen, les gusta ser distintos. Los ojos del horizonte, mirada que observa otro paisaje, lo tiene allí en su haber. La primera, la selva tupida; la otra, la estepa helada; el otro, el desierto de rocas oscuras. Con cabello, sin cabello sus orejas, su frente. Los párpados, la inclinación, la sonrisa. El contorno de la cara, los lunares del cuello. Las pestañas. Ellos vieron la mirada al bosque, los árboles atravesados por el sol, la tristeza, el con-

fort fingido, la ansiedad vieron. Vieron la paz de que me podés contar lo que quieras, que mis hombros aguantan.
Ganas de deslizarse por los pómulos, tranquilo, tranquilo. Las manos frente a frente. Me siento como los niños encaprichados, la testaruda.
Las manos rodean mi cuello. Aliento de vida. Bendición de las gargantas, San Blas, la Candelaria, ¿te acordás de Punta? Quiero recostarme en tu caricia que pretende ser masaje deviniendo en caricia, el brazo, la pierna, el pecho. Aflojan mis brazos, presionan suave mi espalda. Abre mis manos sudadas, baja por mis piernas. Envuelve mis pies, les llama la atención, son tan pequeños. Es como si lo hubiera dicho articulando palabras pero estas salieron cuando cubrían mis pies. Desde los ojos cerrados pude escucharlo, escuché que le gustan mis pies: "son tan pequeños". Tomé su cabeza, no; primero froté su pecho con mi mano extendida. No quería que su corazón latiera para no quedar delatado, para estar atento a todo y que nada se interpusiera. Ahora sí, la cabeza para que flote y luego la frente para que se alivie, se alivia, se alivió y me alegro de que sienta eso y de sentir que yo siento que se alivia, que me alivio de saber que se alivia que...
Empujo los hombros, me ayuda a levantar los brazos, le hago notar lo innecesario de esa ayuda, comprende de a ratos. Articulaciones superiores e inferiores pretenden adivinar el próximo movimiento, me detengo y creo desorientarlo, lo logro, afloja. La otra pareja está en otro plano. La luz está con nosotros, ellas en otra luz más tenue van en su juego. Yo no me río, no. El cuerpo del otro es serio y busco su bienestar y el mío, si no no vale. Los omóplatos se alejan del suelo, ¡qué alivio en el cuello, en el esternón, en la articulación de las rodillas! Hamaquita desde el pie para que la columna ondule *a piacere*. Despedida. Deleitamos.
Aparecen las fotos, la galería a nivel piso, los curadores de rodillas seleccionan de las fotos las fotos y otras fotos más reales. *Flashback,* les cae la ficha, la sonrisa, el asombro, la mirada de aquí y de ayer a la vez. Del futuro ¿por qué no? Proyección. Quiero esto para mí, esto no, la niña encerrada en la caja, no, definitivamente, los hombres trabajando el cielo. ¡Dios nos libre! La barca cuasi perdida tampoco, eso ya lo sabemos. La desfachatez de la risa de una anciana. Desfachatada, desfachatada... La flamenca y las puntas ya las conozco. La tristeza del payado del aeropuerto, sucias monedas, el gorro vacío. Los niños de la playa al borde de las cuerdas, la inocencia se burla de la pelea encarnizada de las niñas que danzan con los puños apretados, los cabellos estirados por el impulso, la frente presionada y la señora que intenta peinarlas en la promiscuidad del *short* del señor que no hace nada.
La magia de lo simple interactuando con el crecer y el soltar sobre la tierra en mis manos, que se apoyan sobre algo que nadie logra entender. El susurro, el habla conviven con el movimiento, lo generan, lo traducen fiel, no hay traición. La autenticidad se esparce sobre los otros al dejar la individualidad y vamos al contacto todos.

Los moldeo con las manos, con la cabeza, con el brazo, con la espalda, el pie, la pierna. Una espátula, un cincel. Los ojos están abiertos; podrían no estarlo porque esté cerca o lejos, pegada a otro observando desde la conexión.
La esfera-piso-pared de luz tenue nos desliza creando un micromundo extrapolado. Extrapolación de cuerpos concentrados, conectados desde el vaivén inicial. Mi peso se derrama en tu cuerpo, en el piso, en la esfera, mis manos moldean desde la frase escogida un hombro, un brazo, una pierna, la pierna, mi pierna.
Simultaneidad de alfareros. Torno corporal, arcilla corporal, cuerpo arcilla, *cuerparcilla, corpotorno, tornocorpo* y el agua fluye, las aristas se moldean. El corazón toma la cabeza, las manos tomadas. Te la tira nomás, no espera el mejor momento porque cuando le tenés que decir la verdad a otra persona esperás el mejor momento para vos, no para el otro. Nada estará librado al azar dentro de improvisación alerta del otro. Sabemos que estamos.
Me despego sin más esperando su encuentro.

Atentamente siempre escrito.
Tuyísimo,
mi cuerpo.

* * *

Cardumen

Tu figura recortada de humo.
Cae, inicio y fin. Ciclo centro, abrazo. Apertura.
Chillido a medio hacer. Din, don de cuerdas.
Ramas suaves que cubren y rozan tu cuerpo o tú las rozas a ellas. No sé.
Unión, respiración, latir uno.
Esperando ser fusilados. Los ojos cerrados, vamos al frente.
Tacto, inquietud, paso en falso. Talón, punta. Alguien parece trastabillar.
Náufragos al agua. Círculos movedizos.
Alguien atrás, alguien adelante,
Se mueven con agilidad, circulo, circulo.
Choco con tu mirada, me acorrala.
Tu mirada, tu espalda, tu mirada.
Yo, tú y otro más. Niveles inquietos.
La vuelta, 1, 2, 3. Casi al borde.
Me arrastro, naufrago. Las ramas rozan mi cuerpo.
El paisaje modifica lo inalcanzable.

Intento congelar. Naturalidad. Neutralidad.
Cadena estructurada A B C D E.
Tu mano en mi hombro, mi hombro en tu rodilla,
Tu rodilla en mi pecho, mi pecho en tu mano.
Deslizamiento, pelvis-cadera.
Deslizamiento, piso, refriego mis ojos, mi cuerpo, mis senos.
Sacudo y arreglo mi melena, mi ropa otra, mi calzado otro,
Mi remera otra, mi pantalón otro. Límite arriba-abajo.
Derretirse de a poco. Me gusta cómo te derretís.
El piso quema, quema mi cuerpo. Tu cuerpo.
Nos derretimos y nos encanta pero luego llega el castigo.
El tuyo, el mío, el castigar y el autocastigo.
Emisión inútil ¿tiene sentido? No. ¿Para qué?
Me uno a otros, vértigo. Recuerdo el vértigo por fuera de ellos.
Espero a que lleguen y me lleven.
Manos que lamen la superficie
Manos que lamen el aire, el edificio
Otro intento sutil, juntos. Inclinación.
Balanceo.
Manos que lamen las ramas,
que tocaron tu cuerpo y tu cuerpo tocó
y te lamen a ti las manos las ramas.
El agua apenas.
Cómo pesa el derrumbe de la incertidumbre.
Choque, cambio de dirección.
Unión-abrazo.
Derrumbe de los cuerpos.
Un respirar profundo anónimo, grande, visible.
Pero anónimo.
Respirar ahogado, no vital aunque pretenda serlo.
Incomodidad de lo pequeño.
Catarata rolada.
El náufrago.
En silencio, subo las escaleras,
atravieso el puente y me pierdo en las columnas.
Tú regresas con la decisión. Me aferro a las columnas, a ti, a la decisión.
A la decisión, a las columnas.
A las columnas, a la decisión, a ti.
Imanes intermitentes.

Alguien huye, dos huyen, tres...
Los veo a través del balcón, no sé quiénes son.
O sí. Mejor no explicar. Qué gente distraída.
Contra la cotidianeidad me quito los zapatos y descanso.
Después de las escaleras.
Mis zapatos otros, mi melena otra, mi ropa otra.
Descansan junto a mi cuerpo y el tuyo.
Lástima los aplausos.

¡A la calle!



Lo que voy a relatar sucedió en noviembre de 1970 en el Teatro Odeón, frente al Banco Central de Montevideo. Lamentablemente, este teatro desapareció después por un incendio, en enero de 1996. Los bailarines de la Danza Contemporánea de esa época habíamos formado una organización llamada "El Encuentro de la Danza en el Uruguay". Allí estábamos representados casi todos los artistas de la danza comprometidos en la tarea de continuar la incipiente tradición de Danza Contemporánea de nuestro país.

Uno de los trabajos a presentar era una coreografía de la por entonces maestra de Julia Gadé y del que relata estas memorias, danzado por una de las compañeras del curso de danza contemporánea a la que llamaremos "la solista". Nuestra profesora se fue de viaje y dejó ese trabajo a dicha compañera para que lo baile. Estaba basado en el poema de Gabriel Celaya (España, 1911-1991) quien, entre otros, cantó a la República de los años treinta, y se titulaba "España en Marcha". Nosotros éramos casi en la totalidad de los participantes, un grupo de jóvenes contestatarios, rebeldes, llenos de ilusiones por "el mundo nuevo". El nubarrón que desembocó en la dictadura más cruel de nuestra historia ya se palpitaba amenazante en el horizonte: de hecho faltaban menos de tres años para ese nefasto 27 de junio de 1973. Pero en el Odeón, en ese momento, estábamos "los artistas".

La poesía de los españoles de 1936 cobraba nuevas dimensiones, con una actualidad tremenda en esos momentos. Con sus frases exaltadas: "Nosotros somos quienes somos. ¡Basta de historia y de cuentos!"; "somos turbia y fresca, un agua que atropella sus comienzos"; "No reniego de mi origen, pero digo que seremos, mucho más que lo sabido, los factores de un comienzo". Y sobre todo la frase central que daba vida a la coreografía: "A la calle que ya es hora de pasearnos a cuerpo y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo". Y no digo nada del espléndido final: "España mía, combate que atormentas mis adentros, para salvarme y salvarte, con amor te deletreo". Si pensamos "patria mía" en vez de "España mía" la cosa no podía ser más emocionante, al menos para nosotros en aquellos lejanos tiempos de los cuales no podemos decir que "cualquier tiempo pasado fue mejor".

Por lo que recuerdo, la coreografía en su parte solista estaba muy bien resuelta, totalmente sobria, sin "golpes bajos de corte sensiblero" y danzada con mucha entrega y sinceridad. Pero lo más fuerte venía al final, ya que luego de esa danza solitaria se iba sumando una multitud, poco a poco. Éramos casi todos los participantes (incluidos algunos amigos del FA presentes).

El paso para conseguir el efecto deseado no era difícil. Creo que era adelante, atrás, adelante, adelante o algo así. Con esto se lograba que la multitud se viera por fin saliendo "¡A la calle!" como pedía Celaya en su poema. Y así terminaba la obra con un apagón de luz, ya que todos de común acuerdo decidimos no usar telón.

Pero, para todo ello se necesitaba un "traspunte", o sea una persona que avisara al encargado de la iluminación, que no veía lo que sucedía en escena, para apagar las luces en el momento indicado. Nuestra compañera tenía un traspunte muy eficiente que nunca había fallado... hasta ahora.

Llegó el momento de la última función y ese traspunte al que le había encantado la escena final solicitó ser relevado por otro compañero al que llamaremos traspunte 2 para salir "a la calle". Todo con consentimiento de la solista que solamente pedía que no dejaran de avisar al final de la obra. No sé si fueron dos o tres los traspuntes comprometidos. Lo que sé es que, al final de todo, la masa humana caminaba y caminaba y no se detenía, siempre avanzando. La cosa iba muy extendida en el tiempo, tanto que parecía que no tenía fin. Entonces, la solista mira de reojo y ve a todos sus traspuntes en la marcha, "a la calle". Así que ordena en voz alta: "¡luces!" y las luces se apagan. Quedamos cegados tratando de encontrar inútilmente la salida y, en eso, se encienden todas las luces para mostrar a los integrantes de la otrora vibrante multitud, de espaldas, chocando unos con otros. Eso no fue ningún inconveniente, ya que desde la solista al último de la fila, saludamos a nuestro público que nos dedicó el mejor de los aplausos. Sé que bailando no pudimos parar la tormenta política y social que se venía. Pero mirando el movimiento de Dan-

za Contemporánea actual bien puedo decir que fuimos en lo que a creatividad se refiere, como pedía Celaya "mucho más de lo sabido, los factores de un comienzo".

* * *

Primera clase de Técnica Martha Graham en Uruguay dictada por la Profesora Teresa Trujillo en el Teatro Circular de Montevideo en agosto de 1969.
Intervinieron: Bettina Camacho, José Claudio, Julia Gadé, Cristina Gigirey, Cristina Martínez y Rosario Hordeñana.



Fotografías: Esteban Dörries



Xilografía de Irene Guiponi

ANÁLISIS DE *ACTOS DE AMOR PERDIDOS* DE TAMARA CUBAS PROYECTO MARTE – JUNIO DE 2013

En los últimos años ha aparecido infinidad de obras que intentan abordar, bajo distintos afanes discursivos, el tema de la memoria reciente de nuestro país.
Si bien la danza no permaneció ajena a estas manifestaciones, en *Actos de amor perdidos* la memoria personal y colectiva colisionan para producir un discurso sobre la dictadura que no teme valerse de los más diversos recursos, incluidos los símbolos más fuertes de la construcción de nuestra nación y de la izquierda tradicional.
La obra trasciende el discurso sobre la dictadura y se adentra justamente en el escabroso terreno de la construcción del Estado tapón, del pequeño gran país, moderno y productivo que es Uruguay.

El acto como acción

La estructura de la obra, lejos de mantener la clásica división en actos que proponen los espectáculos de danza y teatro tradicionales, parte de una suerte de fragmentación en la que las acciones se suceden sin establecer una jerarquía entre sí.
El cuerpo, la lengua, las citas a otras obras y a la misma historia se entrecruzan, son subestructuras más o menos autónomas que se terminan de construir a partir de su interrelación. Así, no se persigue un orden lineal, es decir, las acciones no conducen unas a otras, sino que tejen un entramado complejo en el que la multiplicidad de actos-acciones van armando, pausadamente, el discurso.
El entreacto, la preparación de la escena, es también parte de la misma, transformando a los técnicos, destinados en la tradición a las sombras, en *performers.* El espectador observa la construcción del acto. No hay misterios. El presente de la acción es compartido en su totalidad con el público.
Son doce actos-acciones, son doce años de dictadura, en los que participan distintos *performers,* incluidos los familiares directos de la directora así como los técnicos y colegas, en su mayoría de la misma generación que Cubas.

Minotauro en el laberinto de la patria personal

El Himno Nacional reproducido en un subtitulador electrónico junto a la *performer* con cabeza de buey instaura la acción del primer acto. Los símbolos patrios seguirán apareciendo en los demás; a los tradicionales, los constitutivos de la idea de patria que nos han enseñado, se agregan los "nuevos": fechas, documentos, elementos sonoros —la bocina de *El Día*— relacionados con la dictadura, siempre en movimiento, nunca estáticos. Porque la patria también es, o debe ser, eso; en nuestra patria también hubo asesinatos, desapariciones forzadas y otros crímenes. El relato del apacible paisito liberal y moderno se resquebraja y sus símbolos pierden sentido en función de la violencia. El Himno Nacional —"el más bello del mundo"— no se escucha, se lee en rojo, es letra muerta, es el subtítulo de una realidad que no representa.
La *performer* no es, estrictamente, un ser mitológico, sino que es coronada por otro de los elementos de la mitología uruguaya: la vaca, el buey, el ganado que prolifera en las tranquilas pasturas de la república y que muere en campos de concentración tan terribles como en los que murieron demasiados uruguayos.
La carne no está, lo que hay allí es hueso. La carne se exportó por toneladas y es la principal divisa del PBI, para beneplácito de los países industrializados.
Este minotauro uruguayo no es, sin embargo, una bestia. En la elección de movimientos luce más bien vulnerable y hasta acechado (Acto 9). Hay una decapitación y una sustitución, una prótesis de hueso, sin vida. Es el símbolo extenuado con el que, en nombre de la patria, se silencia al individuo.

El ser sin cabeza humana aparece bajo otra forma en el segundo acto con el Pericón Nacional.
El texto advierte: Industria uruguaya. Conservar en lugar seco y fresco. El Pericón se vuelve una danza acéfala, como si la fagocitosis que la cultura oficial emprendiera contra lo bárbaro hubiera vaciado y petrificado lo vivo que existe en las manifestaciones populares.
Ante lo oficial, siempre imponente, lo individual, que se construye en intersticios, en el anonimato, en la clandestinidad. Como la memoria de una nación que ante el avasallamiento de los más diversos poderes —políticos, de clase, etcétera—, persiste y resiste desde los relatos íntimos. En el caso de esta obra, lo familiar, lo íntimo y cerrado que suponen las relaciones familiares crece al punto de convertirse en la patria que se elije y se construye, en pugna con La Patria.

El autor, los autores, el autor decapitado

Resulta difícil abordar esta obra sin tener en cuenta la historia de la autora y de su familia. En ese sentido hay una construcción colectiva en la que participan los "protagonistas de la Historia"—de la historia política de Uruguay— y también se referencian algunos coreógrafos europeos influyentes, protagonistas de alguna manera de la construcción de la poshistoria de la danza y que son referentes de los coreógrafos latinoamericanos. En *Actos...* la influencia de estos coreógrafos es explícita aunque ya se observaba en trabajos anteriores de Cubas, como la también citada ATP.
Las citas a las obras europeas son versiones contextualizadas a las necesidades discursivas de la obra. Hay una apropiación —una reformulación— del discurso ajeno.
Por un lado, este diálogo con otras obras es un ejercicio de memoria, en el sentido de que pertenecen al acervo histórico que un bailarín debe construir, sobre el que se basa y al que también pertenece su trabajo. Con esto quiero decir que la creación no es un acto inmaculado, toda creación dialoga en mayor o menor medida con la historia de su disciplina en lo estricto, y con el arte en general. Quizás estas referencias explícitas impliquen un acto de amor así como un acto de honestidad creativa y política. Y otra patria.
Asimismo, los fragmentos elegidos cobran una fuerza extraña. La escena elegida de ATP me remitió a este texto: "Yo siempre recuerdo el baño. Teníamos que desvestirnos todas juntas, abrir la ducha e ir bañándonos de apuro (...) En el baño nos veíamos desnudas como gusanos, y ahí aprendí las distintas formas que puede tener el cuerpo de una mujer, y los distintos colores y tipo del vello pubiano y de las piernas o las axilas..."
Dialoga de una manera similar el fragmento elegido de la obra Braindance, de Gilles Jobin. Los cuerpos inertes siendo manipulados por otros, los cuerpos en grado

cero, como ocurre con los cuerpos de ATP, definen en cierta medida su mensaje en el contexto de una obra en la que la muerte y el abuso son subtextos insoslayables. Los pabellones nacionales, como metonimia del Estado uruguayo y enrollados como toallas, dan soporte al "abuso" que emprenden unos cuerpos sobre otros.
La apropiación es más clara en las citas a Laughing Hole, de La Ribot, y a la obra homónima de Jérôme Bel en la medida en que hay una sustitución de los textos y cifras de los "originales" por textos /documentos y cifras/años de evidente referencia a la historia reciente del país.
Y en el Laughing Hole criollo se alude a su vez a la obra de la coreógrafa uruguaya residente en Nueva York, Luciana Achugar. A través del vestuario y de parte del elenco que participó en la versión local de *Un retorno al amor súper natural y necesario,* se sugiere la tensión y la afinidad entre los trabajos coreográficos del primer mundo y los del tercero, hasta cierto punto dependientes y en muchos casos emancipados.

Todos los Estados son asesinos

Actos de amor perdidos es una obra en la que lo íntimo supera lo autorreferencial, para distanciarse y atender temas universales. La memoria de los hechos dolorosos la construyen las personas y las sociedades según sus necesidades y a pesar de intereses diversos. Por ello la dimensión política de *Actos...* —que está en los temas en principio, pero también en la manera de entender el hecho artístico en sí mismo (de allí la intertextualidad o la apropiación y resignificación, de allí la forma que se elige para decir)— trasciende lo individual y se enclava en una sociedad insana que retacea su memoria.
Cabe preguntarse qué le ocurre a un espectador que no maneja la información que el público uruguayo sí posee (o que pudo leer en la hoja de sala, realmente necesaria por momentos).
En muchos actos los cuerpos hablan por sí mismos, en otros los símbolos pueden ser sustituidos: la bandera de Uruguay, o la de Grecia, da lo mismo. Los Estados se construyen y se afirman mediante estos símbolos a los que el pueblo, parte del pueblo, adora con cabeza de vaca, o de cerdo. Bajo la impunidad que esos símbolos otorgan a quien represente en los hechos a los Estados, se cometen las atrocidades de ayer y de mañana. Y los actos de amor, perdidos o no, sobreviven o son necesariamente sobrevividos.

Escribir me ayuda a organizar mi cuerpo en el presente. Ese cuerpo que recuerda, danza, compone, revive, repite, tiembla, modifica, evolucionando. Recuerdo estar yendo a los 8 años a Tribu/Solymar, a clase de danza contemporánea con mi maestra Florencia Delgado. Era invierno, llovía… alegre después de la escuela, saltaba los charcos para llegar a clase. Amaba verla danzar, contemplaba sus movimientos al explicar un ejercicio o simplemente su placer por la vida al comer una torta de zanahoria y café con leche. Aprender jugando… crecer danzando en un campo libre, me salvó en las tormentas.
Un día descubrí que mi cuerpo había impregnado todas mis vivencias, mi historia… él reconoció que debía resolver el dolor para seguir transitando. Escuchar los recuerdos, perdonarlos, no ignorarlos, dejar que pasen, como el agua, sanar, decodificando. Manifestando mi individualidad en la masa, dejé de luchar, dejé de sufrir para vivir, para simplemente vivir existiendo. Reconociendo mi cadena pude hacerme cargo de mi propia genética… Lo difícil fue sostener y danzar lo encontrado.
Me suelo preguntar… ¿Qué venimos a hacer por la evolución de nuestro presente?... ¿Cuál será la composición de nuestra generación?, ¿Qué haremos con la red que danza la evolución? El movimiento nos va guiando a su paso y así descubrimos que lo único permanente es el cambio, a él si que hay que adaptarnos. Hay días que se abraza más que otros, porque los recuerdos suenan y de nuestro estado depende lo que escuchamos. Es un bálsamo de PAUSA lo que necesitamos. Esa pausa que respira, pausa por la vida, por la existencia. En este instante, infinitas mentes piensan, recuerdan y sienten, componiendo realidades. Acá en el medio, nos encontramos tú y yo, ahora mientras escribo y quizás me leas, en esta danza de palabras, quisiera decirte… en este presente donde los caminos están activos… a través de este lazo que tu piel y mi piel comparten: lo que es carne es cuerpo y lo que no también.

Críticas de Egon Friedler publicadas originariamente en la revista "Sinfónica"

Una pasión lúdica

Acaricia mi ensueño – Espectáculo de danza del Grupo Espacio de Artes Escénicas dirigido por Graciela Figueroa – Con la participación de Antonio Soubirón, Laura Alonsopérez, Lito Eguren, Bernardo Trías, Sebastián García, Ileana López, Valentina Bidart, Sonia Winkler, Christian Pomés, Sofía Lans e Iván Morales – Diseño de iluminación: Claudia Tancredi – En el Auditorio "Nelly Goitiño"

Este espectáculo es típico de Graciela Figueroa en su informalidad, su espíritu jovial, su vitalidad y sobre todo su pasión lúdica. La primera parte del espectáculo *Perpetuum* presenta una serie de saltos que en su continuidad evocan los juegos infantiles. Cuando dos o más bailarines construyen figuras plásticas lo hacen casi como por azar, sin la pretensión de crear construcciones plásticas que evoquen el mundo escultórico. En la segunda parte, "Acaricia mi ensueño" introduce el humor con bailarines que se visten y desvisten mientras tratan de bailar luchando con las incomodidades que les acarrean sus desplazamientos graciosamente inoportunos. A la competente labor de sus bailarines de ambos sexos, con sus cuerpos bien entrenados se suma la original incorporación al grupo de esa humorista de la danza que es Ileana López, lo que le agrega al juego una buena dosis de gracia. Pero también hay en la coreografía de Figueroa una sugestión delicadamente poética en los entrecruzamientos de los bailarines, en ocasionales movimientos de "pas de deux" o "pas de trois" liberados de formalismo ornamental que ocasionalmente terminan desembocando en creaciones de cuadros plásticos de atrayente estructura geométrica.
Lo único realmente objetable en el espectáculo es el uso de un presunto "limpiador" que arenga al público en la transición de la primera a la segunda parte. Su discurso es de un humorismo torpe y escasamente original. Es una lástima que este número que parece contrabandeado de un show televisivo totalmente ajeno a la danza, empobrezca la impresión de conjunto de una coreografía en líneas generales imaginativa e inspirada.

* * *

Historia natural de la belleza – Un espectáculo de danza contemporánea de Andrea Arobba - Música original: Pablo Casacuberta – Música adicional: Johann Strauss, *Voces de primavera* – Con los bailarines: Darío Lima, Martín Barceló, Manuela Casanova, Max Cúccaro, Laura Rodríguez, Agustín Pérez, Andrea Arobba, Celia Hope Simpson, Juan Rojel, Analía Castro, Ileana López, Catalina Lans, Juan Ibarlucea, Mariana Marchesano, Javier Olivera y Cecilia Ivanier – Diseño de iluminación: Leticia Sckrycky – Diseño de vestuario: Valentina Luque y Ana Lía Rovira – En el Teatro Solis, 29.10.2013

Hace mucho tiempo que no veía un espectáculo de danza contemporánea local con la enjundia, la inventiva, la riqueza de ideas y la sugestión plástica que distinguen al que nos propone Andrea Arobba. Con una duración de aproximadamente una hora y tres cuartos y la participación de un elenco integrado por nueve chicas y siete varones, el espectáculo está integrado por numerosas secuencias que de un modo desordenado y heterodoxo evocan la evolución del "homo sapiens" desde etapas muy primitivas a la actualidad.
El espectáculo comienza con el elenco dividido en pequeños grupos en una escena oscurecida. Pueden ser símbolos de la humanidad a la deriva o de fugitivos en busca de hogar. Luego sigue una secuencia en las que aparecen los antecesores de la especie humana cuando aún no habían adquirido la posición vertical. A esto siguen números entrelazados entre sí que sugieren los más variados sentimientos desde la hostilidad, los celos, la rivalidad y la confrontación, al reencuentro, la intimidad, la ternura, la fraternidad y el amor. Parte de las secuencias son acompañadas por música vocal (a cargo de un trío y la voz solista de Helen Aguirrezabala) y también música instrumental creada electrónicamente. La música, con reminiscencias estilísticas renacentistas, genuinamente talentosa, es de autoría de Pablo Casacuberta y se adapta espléndidamente a la acción escénica. Del mismo modo, es admirable el diseño de la iluminación de Leticia Skrycky que imprime su sugestiva singularidad a cada secuencia.
El movimiento coreográfico es de gran variedad. En él se alternan los saltos y riesgosos movimientos que exigen destreza gimnástica, con los apacibles enlaces de parejas o grupos. Los solos suelen ser vigorosos mientras en los movimientos colectivos predomina una armonía geométrica.
De tanto en tanto, aparecen ingeniosos chispazos de humor. Particularmente se destaca una secuencia de cuatro chicas, entre ellas la exuberante e histriónica Ileana López, que se burla ingeniosamente de todas las convenciones actuales de la belleza convencional.

Son escasas las grandes escenas colectivas. Pero sin duda la más espectacular es la euforia con ritmo de vals bajo el poderoso impulso de la música de "Voces de Primavera" de Johann Strauss.
¿Dónde queda el singular título de la creación de Andrea Arobba? Seguramente en el desnudo total de todos los bailarines de ambos sexos en la escena con la cual finaliza la velada: una clara exaltación de la belleza del cuerpo humano, que muy significativamente no tiene ninguna connotación erótica y que iguala a ambos sexos unidos por su condición humana, algo que deja muy atrás toda connotación sexual.
Quizás un título más adecuado que el no del todo convincente "Historia natural de la belleza" hubiera sido: "Una sola humanidad".

* * *

Afirmación de femineidad

Soplo de vida – Concepto y dirección: Chris Leuenberger – Intérpretes creadoras; Ruth Ferrari, Vera Garat, Tamara Gómez, Lilien Halty, Cecilia Lussheimer y Laura Pirotto – Colaboración en creación: Lucía Valeta – Colaboración en dramaturgia: Catalina Chouhy – Diseño en iluminación: Leticia Skrycky - Sonido: Ezequiel Rivero – En la Sala Zavala Muniz, 3.12.2003.

Soplo de vida no tiene ningún desnudo y no es en modo alguno un espectáculo erótico u obsceno. Sin embargo, seguramente sería prohibida en cualquier país en el que imperase una cultura patriarcal, tradicionalista y machista. ¿Por qué? Muy sencillo, porque constituye una admirable exaltación de la condición femenina. Sin disculpas, sin adornos pretenciosos, sin presentar a la mujer como víctima ni incurrir en ninguna clase de auto-indulgencia, el espectáculo presenta con llaneza, pero con dignidad, distintas facetas de la condición femenina. El sexo, la capacidad de generar vida nueva, la exaltación de la amistad y la aspereza de las rivalidades, el culto a la belleza, las disciplinas de una vida cada día más regimentada y muchos temas más, son sugeridos, a veces de manera fugaz, otras de manera más explícita, en este interesante poema de movimientos.
La obra comienza con un reiterado, vigoroso y enérgico paso de marcha de las seis bailarinas. Una y otra vez avanzan hacia el público y luego retroceden con apenas algún gesto que diferencia una marcha de otra. Cuando ya la repetición parece abrumadora y tediosa, la luz cambia muy sugerentemente y se inicia el drama coreográfico. En este drama se acentúa lo colectivo por sobre lo individual. Las secuencias del movimiento escénico son tensas, rápidas y siempre imprevisibles, oscilando entre lo que está al borde de la violencia y lo tierno y apacible. Hay en la compleja y elaborada coreografía un gran conocimiento de la destreza de que es capaz el cuerpo humano y del alcance de sus medios expresivos. Y por supuesto, hay una clara evidencia del excelente trabajo de equipo realizado por las seis bailarinas. Ningún movimiento parece gratuito o rutinario. Todo parece tener la lógica de una continuidad irrompible. A ello contribuye en gran medida la formidable disciplina y capacidad de coordinación del sexteto de intérpretes, que supo aunar armónicamente el trabajo de equipo con siempre presentes matices de individualidad. Pero sin duda, el mérito principal es del excelente coreógrafo suizo Chris Leuenberger, que al margen de su claridad de ideas supo sumar inteligentemente la imaginación creativa tanto de las bailarinas como de otras colaboradoras que contribuyeron al armado del espectáculo.
En suma, un excelente espectáculo, que atestigua el advenimiento de un colectivo cada día más numeroso y calificado de cultores de la danza moderna en nuestro medio. Felizmente un público en su mayoría joven e inquieto sigue con interés y entusiasmo su evolución.

Lo que importa la infraestructura para el desarrollo de la danza

¡Hola! Gracias por la invitación. A mí, que no soy buen escritor, solo me gustaría mandar un párrafo de reflexión.

Creo que es importante dar valor a lo que significa la necesaria infraestructura cultural y específicamente artística que es importante que el país cuide y desarrolle.

¿Cómo pensar los niveles que alcanzó la Danza Contemporánea sin la Sala Zavala Muniz? Tanto artísticamente como en su nivel de producción y puesta en escena, como en los públicos a los que termina accediendo y en el hecho de que finalmente algunas producciones llegan a la sala principal del Teatro Solis, tal como lo indican dos o tres casos de estos últimos meses... Esto lo soñábamos hace algunos años y hoy es una realidad.

¿Cómo imaginar los logros del Ballet Nacional del sodre con la conducción de Julio Bocca, sin la existencia del Auditorio Nacional Adela Reta funcionando? Hace algunos pocos años ¡ni siquiera nos atrevíamos a soñar con lo que en realidad está sucediendo ahora!

Con estas líneas solo quiero valorizar lo que significan los logros en términos de infraestructura de estos años; y con esta infraestructura también la recuperación de oficios, de espacios para el desarrollo profesional de técnicos y no sólo de artistas sino también la recuperación de las Escuelas (de Danzas y Arte Lírico del sodre).

¡La construcción o reconstrucción de sistemas! Sistemas que están interconectados entre sí y que tienen que orientarse en la misma dirección.

Están las bases para soñar con el desarrollo de un sistema de artes escénicas para el siglo xxi... Falta mucho por hacer, ¡claro! ¡Pero miren cómo avanzamos en tan poco tiempo! Creo que tenemos que ponerle ahora más energía al desarrollo de todo esto.

Por fin me senté a escribir... tengo tiempo pensando esto pero es difícil encontrar el momento.

Me encanta la idea de un libro de danza. Así ordeno ideas, sensaciones, historias y quizás el lápiz y el papel me ayuden.

Este es un pequeño ejercicio, un rompecabezas, como la danza ha sido el hilo conductor de toda esta historia que comienza en un país continúa en otro y después de tantos años, contracturas, rehabilitaciones, pérdidas, arraigos, desilusiones, desarraigos, sigue en pie el amor al movimiento, a la expresión, al cuerpo con sus razones, sus silencios, sus instantes, dudas e incertidumbres...

Gracias a la danza contemporánea y a este espacio que se abre en Uruguay para dejar esta semillita en esta tierra para que con el aire, el sol y el arrullo del mar crezca más y más.

¿Qué es la técnica para ti?
¿Qué parte de la frase te gusta más?

"A veces me pregunto cómo enseñar la técnica de la No técnica"

¿Cuál es la diferencia
Entre la danza y el ejercicio?

¿Podés
Hacer lo mismo
Pero con menos fuerza?

Ahí va, así está mejor

Entra al suelo
con más ternura,
pedile permiso,
Le vas pidiendo permiso al suelo al entrar
y al salir también

Con más suavidad,
querelo, querete

Pedite permiso a ti misma también, suave

La técnica de la No técnica ¿Cómo habilitar al alumno al movimiento?

¿Qué es lo que buscas de esta clase?

¿Cómo evitar que la técnica se osifique y se transforme en forma?
¿Cómo evitar la forma?

Trabajá desde la sensación,
no me importa la forma,
sí las conexiones

¿Cuál es la relación entre tus pies y tu pelvis?
¿Podés percibirla?
Porque yo no la veo

La técnica de la no técnica
Un conjunto de estrategias que habiliten al alumno a expresarse con todo su ser

No me importa la forma
A partir de ahí, cualquier forma es posible

Luego de Función de "Multitud" en la Plaza Independencia de Montevideo

Otra vez conmovido por cada un@ de ustedes, cada belleza con su adjetivo propio: sencilla, suave, antigua, animal, exótica, demoledora, sensual, distante, inocente, fatal, vital, escondida, presente, tierna, seductora, encendida, voraz, acechante, gloriosa, imparable, expectante... tod@s tan human@s, ¡infinitas gracias!!

6 de mayo de 2014.

Luego de Función de "Multitud" en el Teatro Solis

Queridos individuos: celebro y agradezco ser parte. Agradezco por cada uno y a cada uno este regalo continuado, vivo, que se expande y contrae, corre, cae, se silencia, grita... Imagino a cada individuo como un tramo de luz en las facetas de un diamante con todas las direcciones y cruzamientos posibles y actuales.

Dejarnos habitar y afectar por todos, crea un espacio no precisamente vacío; un espacio que el público percibe y desea, un espacio y un lenguaje sumamente inclusivos. La multitud no tiene pretensiones; ni en el sentido de protagonismos o egos ni en el sentido de pre-tender, de tender previamente a algo. Pero sí hay una tensión presente: tendemos a encontrarnos de la mejor manera posible.

Finalizada la función volvimos a buscar la ropa. Varios recorríamos el escenario como viajando por paisajes insólitos, sin nombres. Viajando por un espacio/tiempo eterno no supe qué estaba buscando; dejé de buscar hallando mucho placer en todo encuentro. No soy bueno recordando canciones o autores, pero me quedan estrofas como ésta: "pueden venir cuantos quieran que serán tratados bien; los que estén en el camino bienvenidos al tren...". Creo que es de Sui Generis.

Y para la fiesta no hay palabras; solo lenguaje del cuerpo. ¡¡Salud!!

30 de abril de 2014

Ejercicio sobre la obra *New* de Ayara Hernández, Félix Marchand (Compañía Lupita Pulpo de Uruguay-Alemania) Presentada en fidcu 2013

Puesta en escena que se continúa desde el espacio detrás del escenario hasta el espacio entre éste y el público: hay un diálogo ya iniciado y la búsqueda de un principio (en tanto comienzo y en tanto argumento). El diálogo entre ellos involucra al público a través del humor y del supuesto conocimiento (no excluyente) por parte del público de obras y acciones ya realizadas en otro tiempo y lugar.

El desarrollo es metatextual ya que se habla sobre cómo desarrollar una puesta en escena y sobre recursos y acciones propias de la danza. Parece claro que no es un espectáculo sino una reflexión compartida; un tiempo y espacio en el cual se ponen en juego destrezas corporales variadas, como emergentes de preguntas del tipo "¿esto es danza?" o "¿qué es danza?".

El vocablo inglés 'done' puede traducirse como 'ya hecho', pero tiene un mayor radicalismo en tanto algo hecho y terminado, completamente pasado y ausente, aunque vuelva a hacerse presente en la verbalización sucesiva de posibles acciones o movimientos.

¿Y qué hay de nuevo en mostrar un proceso de búsqueda o un cuestionamiento a la posibilidad de la novedad? La improvisación, el cuerpo en juego, la escenografía casual... ¿ya no se hizo esto antes?

Sigue siendo nuevo el tiempo, el espacio, el público, cada movimiento y palabra. No se hizo así antes.

El diálogo es con uno mismo y con los otros. Se mezclan preguntas y respuestas del proceso personal y colectivo. Se trae algo nuevo a la luz; llega de modo simultáneo a su acontecer. En la sucesión de acciones/reacciones cada 'descubrimiento' que emerge sintetiza memoria, presencia y proyección, aún cuando éstas consistan en abandonar ese impulso y buscar otra cosa.

En cierto momento, lo que surge parece tener más consistencia, suscita interés y los involucrados lo siguen, habilitan un desarrollo que también logra interesar al público, que hasta entonces se veía movido a cambiar de ritmo y 'saltar' de una cosa a otra con cierto desasosiego relleno de humor. Ahora el público puede empatizar con el ánimo y las acciones de quienes están en escena; experimentar en sintonía (o no) las modificaciones personales a partir de una duración que instala algo en escena y que 'fija' un punto desde el cual percibir. Como una puerta a las variaciones que acontecen en esa duración.

Estos desarrollos tienen que ver por una parte con la fisicalidad y sus posibilidades desde la propia constitución en relación; y por otra, con la fisicalidad como sitio de expresión, no sólo de la propia corporeidad sino también de estados internos. En

ambos casos ocurre la sorpresa: algo desconocido (u olvidado) que resulta nuevo para quien lo vive y así lo comparte con el público, sobre todo gestualmente.
New opone el recurso de la palabra en diferentes idiomas (un recurso que quiere vincularse con el público pero que resulta limitado), al recurso del encuentro desde el cuerpo y su lenguaje: el movimiento. Esto opera como actualidad en escena y como posibilidad real de todos: y así lleva a la danza de un ámbito más profesional y "de obra", a otro más vincular o social, abierto. El cuerpo siendo y sentido sin ocultamientos, individual y colectivamente. Acá podríamos decir que *New* recurre a lo originario o ancestral de la danza como inspiración divina; el cuerpo canal de todo tipo de fuerzas/energías que muestra al grupo/comunidad/sociedad algo del misterio nunca del todo develado de la vida aconteciendo simultáneamente en todos.
El presente es el regalo y reclama la actualización inmediata del sentir, de la creatividad: no hay espera posible pero sí esperanza, por cuanto un presente así de vivo es alimento para sucesivos presentes así de vivos.

Mayo de 2013

Carta de motivación para formación en el proyecto Marte

Hola, soy Guillermo y estoy por encima de la edad requerida para aplicar pero este año tomé contacto con danza afro y contact improvisación y estuve practicando todo el año ambas con gran entusiasmo, alegría y con una sentida certeza de haber encontrado en la danza un ámbito de crecimiento, expresión, encuentro... me ha hecho revivir y rejuvenecer interiormente y además he comprobado con algo de asombro y mucha gratitud que el cuerpo me acompaña bastante bien en este viaje... Podría seguir escribiendo pero me gustaría sólo decirles que consideren la posibilidad de incluirme; sepan que además de la formación propiamente dicha me estarían dando un lugar de alimento vital que por las razones que sean no descubrí antes... Quedo a la espera de una respuesta. Gracias. Guillermo.

Diciembre de 2012

Me siento un cuerpo
solo
en la multitud
una voz silenciosa
en el murmullo,
una célula inactiva,
perdida en la maraña de movimientos,
una luz parpadeante
que divaga
sobre el fuego,
sin encenderse.
Un silencio acobardado,
una sombra por detrás del muro
de la multitud.
Una silueta que se yergue
y se encorva,
un gesto de brújula sin norte
una soledad potenciada
un cuerpo de ilusiones
parpadeantes
una superficie blanda
retraída
un sol que muere
y que flota
un susurro que se esconde
en el diálogo de cientos de bocas
un punto de quietud errante
entre los cuerpos
una espectadora dócil y ambigua
del movimiento
un reloj desvariando
entre las luces,
una pisada suave
que se pierde en el asfalto
una ausencia entre presencias

una nota de tristeza
en una ebullición de colores,
una sola, una sola,
una sola, una muy sola
entre LA MULTITUD
expectante.

Una solitaria multitud de inconvenientes
en LA MULTITUD.
Una gota de silencio cuajándose
un rastro de hormiga
sin hormiguero
y una inquietud de avispa
de avispero móvil
una transfusión de luz
en la noche cerrada
una simple interrogante
en LA MULTITUD.

Una sola, una sola,
una sola, una sola,
una sola, una muy sola,
una sola que camina
hacia adelante
una sola, una que camina hacia atrás.

Una sola, una muy sola
deambulante.

Un éxodo de sombras
hacia LA MULTITUD.

FOTOS ESCUELA NACIONAL DE DANZA



2013 División Ballet - *Pedro y el Lobo* en Auditorio Nacional Adela Reta



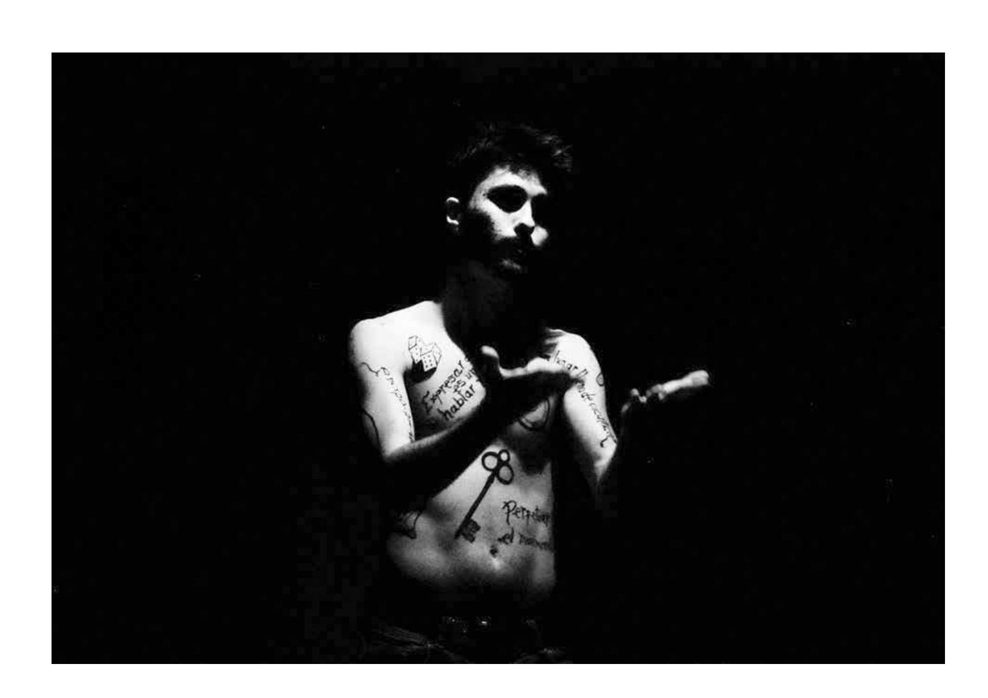
2014 División Ballet - Camila Cattani y José Manuel Bordagorri clase PDD en Palacio Lapido



2013 División Folclore - Muestra 1.º matutino en Auditorio Nelly Goitiño



2014 División Danza Contemporánea - Clase de Danza Contemporánea,
Prof. Carolina Guerra y alumnos de 1.º en Palacio Lapido



Me conocí a través de la danza. Fue el punto de encuentro para conocer mi verdadero yo, lo que me da sentido para buscar, aprender, crecer, luchar... Luchar por hacer lo que uno quiere es una autorrealización de pocos. Expresar con tu cuerpo es un don; hablar y decir cosas, lo que está por encima de la palabra. El cuerpo es el portal que muestra tu ser, lo desnuda y expone. Te obliga a conocerte como persona, a conectarte con tu intimidad, con el lado más oscuro y de mayor luz de uno. Uno se vuelve más sensible, más vulnerable...vives siendo vulnerable ya que tu cuerpo es como un chaleco antibalas que recibe todos los golpes del mundo.

Uno aprende a comprender que uno ES cuerpo y que no es una máquina que actúa de forma óptima frente a todo lo que le sucede; el cuerpo es el lugar de almacenamiento, un lugar lleno de cicatrices y que va tomando significado con el tiempo. Se corporaliza todo y la danza juega con eso, hace uso de esas vivencias, es su motor, lo que le da vida y trascendencia. Vulnerable al dolor, al cansancio, a la frustración, a los duelos... pero más aún, a lo efímero. Uno desea perpetuar el movimiento, desea ser fuerte, perdurar, y vive con la angustia de lo fugaz que se vuelve.

Uno va creciendo y se va amigando con sus dolores, con sus duelos, con sus miedos... ¿Cómo no sabré disfrutar mis angustias y tristezas si es lo que me da inspiración y vida? La danza es transformadora, revitalizadora, generadora de emociones y conectora con uno, con tu ser, pues no es un trabajo del cuerpo sino del alma.

La danza que amo

La danza que amo, la danza tal como la comprendo y la concibo es, antes de todo, una construcción mental. Al mismo tiempo energética y emocional, generada por una chispa irracional (o más bien *sobre-racional*), por una factura tocando lo espiritual... Y eso antes de volverse una concreción corporal. Es una visión interna antes de ser una exteriorización visual.
La danza que amo no se dirige únicamente a los ojos del espectador pero habla de cerebro a cerebro, pasando por las vibraciones del corazón...
Sonrisa y lágrimas. Risa a carcajadas o silencioso llanto.
Para mí, la danza está indisolublemente ligada al verbo. El verbo que fue y será siempre el origen de todas las cosas. Movida por un motor que funciona antes que nada con energía poética.
Metáforas proyectadas desde el misterioso abismo interior hacia las por lo menos cuatro dimensiones del espacio. Un verbo procesado. Pienso, luego bailo.
Pensamientos escritos con la sangre del movimiento sobre el muro negro de la nada.

Metáfora – Palabra
Significado – Verbo
Acto – Danza

Escribo desde siempre. Todo el rato. Non-stop. En todos los idiomas en los cuales suelo pensar. Se trata de una sed de la misma factura que la danza.
Para mí, la danza y la escritura (*coreo-grafía)* están forjadas de la misma manera. Son consubstanciales. Emergen de la misma necesidad.
Textos que surgen de mí, que me atraviesan como simples pero febriles átomos de movimiento. Las ideas que estoy cristalizando por escrito no son, de hecho, otra cosa que danzas... Sin tener seguramente otro valor que el de las cosas no dichas.
Y por eso mismo son textos para decir o escuchar; no para leer sino para bailar. Ecos. Con cuales vivo y que viven en mí. Surgiendo con desesperación desde la fragilidad de la piel inervada del corazón, madurando en las profundidades alquímicas de las entrañas para invadir luego, sin complacencia, el alma y el cuerpo.
Danzas que hice, que hago o que probablemente haré uno de estos días. Danzas-Verbos que tal vez lanzaré a la luz, uno de estos días, en algún favorable momento del futuro...

Mi concepto sobre la danza

La danza ha de servirnos a aquellos que la hemos tomado como medio de expresión para poder comunicarnos, dar y recibir según el caso, para vibrar juntos, intentando que con sus ritmos, sonidos, palabras o puro silencio nuestro cuerpo pueda expresar o decir algo, para provocar en el que está pasivo una sensación, una necesidad, un placer, o tal vez ni siquiera eso, sino una reacción. A mi entender, debido al momento histórico en que vivimos, la danza ha de servirnos no solo como placer estético sino que (como todo arte) debería ir más allá de su propio contenido. La danza debe ser la fusión de muchos elementos y ha de servirnos como medio de comunicación, como intercambio, como palabra; ha de ser útil en todas sus formas, como búsqueda íntima y como forma de acercarnos a otros seres. El mundo vibra en mí en todas sus manifestaciones, colocándome en constante actitud de comunicación y el arte es la representación de ese mutuo vibrar. Si esto acontece, entonces trasciende y cada uno nos sentiremos parte de esa expresión.

Yo inicio a partir de este concepto la manera de entregarme a esta forma de vida. El enfoque que yo le doy a mi enseñanza es tratar de despertar al niño, al que buscamos como fuente de inagotables formas de sabiduría; despertar el amor por los seres humanos, por la naturaleza, por la música, por los ritmos y, como consecuencia, el amor por la danza, para encontrar en este vocabulario elementos que lleven a la creación.

Como bailarina, como coreógrafa, siento que al entregarme a esta forma de existencia me estoy prodigando por entero y sin reservas. No tendría sentido para mí de otra manera. Si algún día no tuviera más necesidad de esta comunicación humana dejaría, definitivamente, mi labor creadora.

1975



José Limón y Hebe Rosa: tomada mientras Hebe estudiaba con Limón en USA.



Foto: Desiertos Varese: Bailan Hebe Rosa y Juan Techera. Año 1970.



Foto Marcello: Coreografía de Hebe.
Bailan: Marlene Artigas, Norma Berriolo y una tercera sin datos.

Cuerpos 1

Este cuerpo, mi cuerpo: real, tangible, astral, cansado, disminuido, fragmentado. Cabeza y corazón. Hacer, hacer, hacer, gritar, sufrir, disfrutar, sufrir, pensar (no pensar), saborear, escuchar, sufrir. Se pregunta, se responde. Expansión, contracción. Cuerpo en constante movimiento. Miedo… Envejecer demasiado rápido, no responder a sus propias expectativas, no escuchar su propio ritmo. Se acelera, cae extenuado, no responde, llora, se enoja, sufre, respira, acepta, se recicla, y otra vez, vuelve a empezar.

Cuerpos 2

Este cuerpo está cansado. Cuerpo sonoro, pies fríos, ojos secos. Cuesta respirar, volver al ritmo habitual. Estoy hablando de mi cuerpo. Acá, allá, todo me cuesta, y este espacio que se mueve, no logro el equilibrio. Me traslado entre un plano y otro, me confundo, vomito. ¿Desagradable a la vista de quién? Vibro, quiero, sé, despierto, soy.

Cuerpos 3

Cuerpos muertos: vacíos, inquietos, se deslizan, se acurrucan, se arrullan, respiran, se sienten, se habitan, se piensan, no saben, dicen, gritan, preguntan, asumen, esperan, interrumpen, seducen, lloran, imitan, aprenden, escuchan, repiten, se inventan, proyectan, descansan, se sorprenden, iluminan, caen, se levantan. Cuerpos muertos.

Cuerpos 4

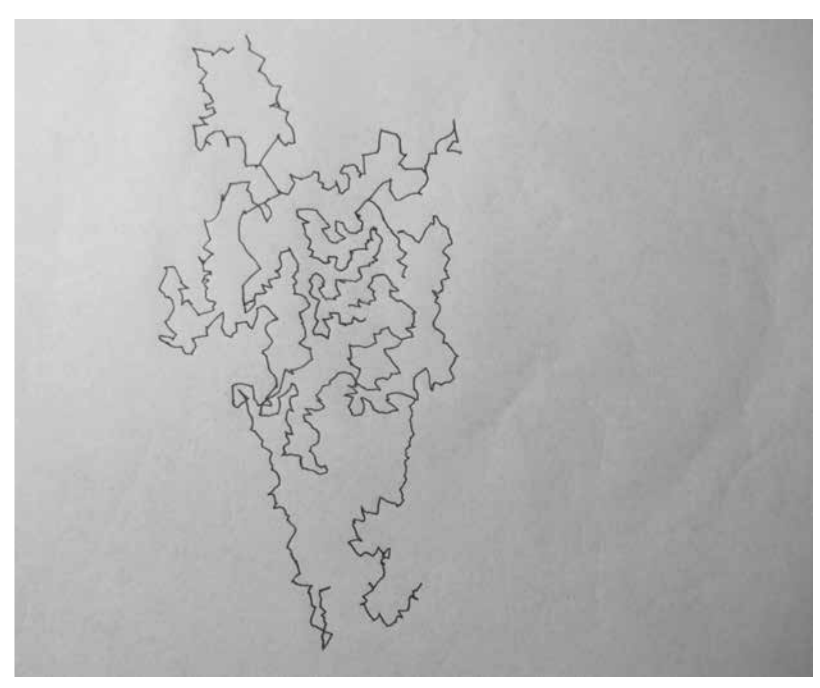
Siento mi respiración. Espacios abiertos dentro de mi fragilidad. Cuerpo fragmentado, tibieza y rigidez. Con cautela, encontrando el camino donde todo se reestructura. Dolor. Aprendiendo de mi cuerpo, escuchándolo, rearmando el rompecabezas que soy yo misma. Parar para seguir, espera en la acción, hacer en el no hacer. Confiar, proyectar, y seguir, como todos los días.

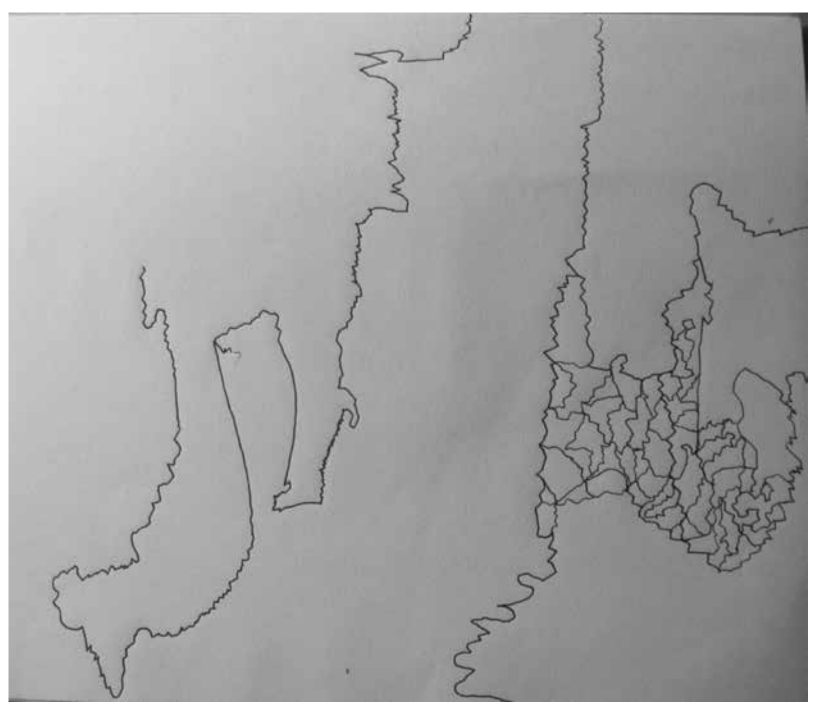
Cuerpos 5

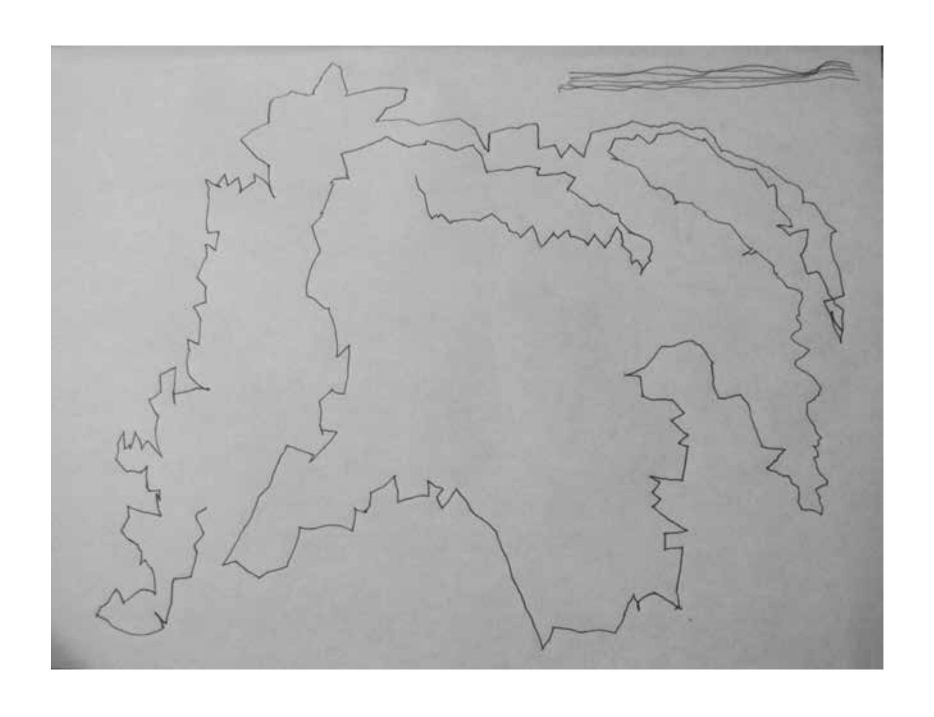
Tríos que son dúos, que son quintetos, que son cuartetos, pero nunca tríos. Masas de calor que se husmean con desmedida consideración. Ninguno ataca aunque por dentro tienen ganas de lanzarse al ojo de la tormenta, la tormenta que si se descuidan viene a buscarlos. Se imaginan, se proyectan, no se animan. Se tocan, se sienten, se huelen, se mezclan llenos de pasión reprimida. Es hora de romper con ese orden impuesto.

Cuerpos 6

La posibilidad en la imposibilidad. Arriesgar a pesar del miedo. Cuerpos armónicos, vacíos, inquietos, expectantes, inseguros, cansados, y yo en ellos. Tan poco y tanto, hacer en el "no hacer", y siempre estar presente. Me expando en el aire, soy cada partícula de luz y llego hasta tu centro. Ojalá te dieras cuenta. Ojalá me diera cuenta de todo de lo que soy capaz.







Escenario

Sismógrafo / Territorio / Cordillera / Espacio/ Multitud de Puntos / Una Experiencia física / Laberinto / Una Pared vieja / Poca Gestión / Un test / Carta Blanca / Codificación / Color negro / Siempre en punta / Grieta / Algo ya hecho / Lo mínimo / Mal de Parkinson / Las ganas de incentivar / Algo intransferible / Ausencia de cuerpo / Eso que nos une / Continente / Porcelana / Muralla China / No espectáculo / Lo que imaginas existe / Ejercicio / Escritura / No Bailarines / Una posibilidad / Las cosas se rompen / Envejecimiento / Costura / El sueño de la razón / Diseño / Proyecto futuro / Sin subvención / Impacto visual / Sin fin / Movimiento / Cero limites / Sin historia / Prolonga el Efecto / Mapa / Un Bolígrafo.

Texto creado colectivamente en la presentación del proyecto *El libro de la danza uruguaya* en el marco del Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay, FIDCU, 2014.

Es 10 de mayo.
Está 9 de mayo.
Era 8 de mayo.
Fue 7 de mayo.
Éramos 6 de mayo.
Fuimos 5 de mayo.
Somos 10 de mayo
¿Si? ¿Qué es eso? Me perdí
Que es 10 de mayo y que vimos QUANTIUM
Tenemos todo lo que necesitamos para ser felices
¡Sí, somos tan felices!
¡Infinitos!
A veces pienso en todo lo que hacemos solo con el tiempo... si la historia la escribe todo el mundo en Montevideo porque no puedo hablar de Uruguay conozco muy poco y solo una vez cuando fui
Y conocí al amor de mi vida

Podría conocer el amor de mi vida en Uruguay
Podría aprender a bailar para conocerlo
Podría hacer tantas cosas
Pero decido no poder como se pueden las cosas que se bailan en un mismo sentido
Y entonces decido invertirlo
Me doy cuenta de que aparece una danza muy pequeñita
Apenas visible
Apenas reconocible
Apenas puedo moverme a su compás
Podría incluso llamarla como una nodanza
Pero qué importa y a quién y cuándo

Que al cabo que a los que dicen que les importa, solo están ocupados en importarse de esas danzas
Podría ser una danza de la nodanza
Gracias, Uruguay, por este amor de nodanza
A las órdenes
Montevideo, lugar de encuentro

Existe un tipo de danza uruguaya que no se hace dentro del formato arte que sucede entre ellos y nosotros.
Ellos, con una dulzura particular, te reciben amorosamente... observan y se mueven con alguna calma...
Nos dan tiempo... ¡Y tiempo es todo!
Hay también una cierta sensualidad en lo que danzan... un riesgo de enamorarse...
No es la sonrisa... algunas danzas se ríen poco. ¡Pero parece que es un poco dulce!
Algunas se encantan con mucho... ¡algunas se encantan con poco!
Las danzas uruguayas no le tienen miedo al pequeño número y eso es tan bueno...
Es la resistencia, danzando poco a poco... sin prisa pero sin pausa...
Alguna danza es ingenua, sobre todo cuando miro para lejos y no para cerca...
Cercado en Montevideo parece tranquilo...
Solo la expresión da realidad a las cosas...
Vibrar organizadamente el poder de liberar el desarrollo
No organizadamente el poder. Es poder de todos poder de nadie. Yo quiero que (vos puedas decir lo que yo quiero o no decir)
Yo no fui.
Yo no fui. Fui
la

Gravedad

Acá estoy una vez más, ya he visitado este lugar muchas veces, muy distintas veces. Me reconozco aquí, también me parezco desconocida en varios sentidos y me vuelvo a sorprender. Es mi mismo envoltorio, la misma materia. ¿Es la misma materia? Creo que sí, pero al instante dudo. Creo que no, que se movió mi idea. Percibo mis caderas ocupando más espacio, mi piel está más poblada de manchas, de marcas, de cuerpos, de danzas, de quietudes, de dolores, placeres… está más y menos. Respuestas inconclusas que fui hallando en el territorio que me da forma, pedacitos de hielo que se vienen deshelando, como las heladeras de antes: me descongelo.

El piso me abraza y me ruega que me quede. Cierro los ojos y me rindo ante él. El instinto me llama, noto que alguien se acerca, siento sus pasos, y entonces mis ojos buscan encontrarse con la imagen de aquella intuición. Decido no dejarme llevar por la voluntad del piso y su gravedad; comienzo a desafiarla muy tímidamente, comienzo a dialogar con ella, decido abandonar mi pasividad para entregarme a un diálogo con esta compañera de todos los tiempos. Al principio siento que no nos estamos escuchando. Esta danza es una farsa me oigo decir, mi pierna derecha escucha esa idea y se despega del suelo casi que sin mi voluntad. Por un momento dudo si no vino alguien a levantarla, pero la duda deviene en un giro, y el giro en un salto, y este en una caída, y esta en una curiosidad de mis ojos por un haz de luz que entra por la ventana del salón, y este haz se diluye en una corrida, que se diluye al encontrar otro cuerpo que también está siendo movido por reglas que no se entienden muy bien, eligiendo entre las miles de posibilidades del instante en que estamos ahora y que ya no es más, nos elegimos para bailar los tres.

No mestizo is good for baking

I saw a poster in the street.
It was advertisement for a film festival organised by some human rights organization. It had a photo of a girl whose head was covered by a hijab, and whose hands were holding a demonstration sign with something written in arabic. In big turquoise letters in helvetica dark, the poster read "The Revolution Will Be Tweeted"(which later I would find out to be the title of an interview Liz Else did to Paul Mason for New Scientist Magazine, and that illustrates very well the enthusiasm of the time). It filled me with emotion, the poster. It was obviously a reference to the hope that the arab spring had brought to us in those days. The hope that nonpartisan, social choreographies of large numbers of people could actually make a difference. I myself had been involved in a number of demonstrations for clean politics and change and against the major media corporations around that time. Not deeply involved, not as a part of the organization core or anything. Just as a number. I considered my participation important merely in terms of statistics. "Look! All these hundreds of thousands of people are not agreeing with what we do. There is no more alternative than to listen to them" was what we hoped for. Then nothing happened, except that we were not heard at all, but we came back to our homes feeling proud of ourselves. Thinking that we had done something, that we at least had raised our voices, that we (and they) had had a taste of the power of the masses, if only as an affective force, if only as an aesthetic experience. "Some minds did change during those days" I would tell myself to justify the attempt.
Before nothing happened, I felt someway close to the 68, but I also felt that we had learned from it, that we were not so naïve this time, that we understood micropolitics and non violence and that this time we had technology at handreach to be organized. The revolution will be twitted, I would tell myself. A friend of mine showed me a project contesting in Ars Electronica that consisted in transforming the wifi antenna of your computer into a router, so that in places with a large concentration of people with computers (like cities, for example) internet could be independent of big servers in cases of social emergency. It was, I think, a project developed by a Persian guy, which made it sound even better. "The Arab world holds the key for the defeat of capitalism" I had entertained once or twice. Not only because of the recent spring but also because I have always thought that that wide range of people gathered under the generic term Arab have never been truly colonized. They might

have been bound to colonial regimes over and over, but they never have been truly colonized. It hasn't been possible to force them into leaving their language for a European one, nor their understanding of the world or their fundamental notions of reality. Arab language and writing could have been colonial at some point, at the early middle ages, but they have never been western. They are pre-western. They have always been there. All the bases of the European edifice come from Minor Asia. Philosophy (yes, the Greek thing) is secretly Persian. Secretly post Persian, and yet (or better, maybe because of that) Minor Asia is immune to Europe (and obviously not the other way around). "Capitalism is Phoenician, so fuck capitalism, we knew all about you before you actually existed, you can't come and tell us what to do", I would fantasize that the Arab world would say.

Then I had also read this book by an Iranian philosopher, and in it, he would reterritorialize philosophy, back to its preoriginal soil. In it he would turn philosophy into a Persian tradition. He wouldn't quite deny it's European history, neither he would fight against it; he would simply ignore it in a way, give philosophy a new chance, a new (ancient) soil to be philosophic in a different way, in a pre-philosophical/post-philosophical way.

And I said clap your hands and say yeah!

I said Mexico could learn from that.

I have thought a lot about the very slippery position of Mexico in relation to culture and colony, how every time you think you found some solid standpoint it quicksands itself, and this is in great part, due to what from yesterday on I like to call the Mestizo Lie. We have been told both our genes and our culture are half-breed, but neither they are exact halves, nor their mixture is homogenous. If we were to bake a mestizo, some parts would end up raw, some baked and some burned, because all of their parts cook at different rhythms and temperatures. No mestizo is good for baking. No mestizo is homogenous.

It would be so good to have the possibility of attaching oneself to a pre-colonial tradition without finding oneself a liar, or even worse, a hippie; but one can't, one is a liar (though definitely not a hippie), one speaks in Spanish and thinks in Spanish and writes in English and one has never read the popol-vuh, and one knows some Shakespeare sonnets by heart, and one goes to Spain and finds the spanish culture a very dirty one (in at least a very literal way, though possibly in others as well), and one identifies with that dirt, but also with other, and one feels proud to be cleaner than the conquerors (at least in a literal way) and one feels a little rage, but then one is also the conqueror, because one is white and tall and hairy on the chest, and one is in a worse position than the actual conquered because one has ultramarine bastard roots, one is outlanded, one is a derelict of one's own culture and a natural outlaw of one's own land, and therefore one is privileged, one is in a much better

position than the actual conquered because one has western education, and one has whiteness, and because the actual conquered not so bastard roots have been and are being rootlessly unrooted and bastardized. Even by oneself, because one was born in a position of power, and one exercises it without asking, without noticing sometimes, without wanting to notice, some other times. Because one has suffered resentful racism in regard to one's paleness, and one has felt a victim in a privileged position. One is racist and one helps to keep that racist structure tight and firm, because one is comfortable in it, because one was born in it, because one has excuses. Because one criticizes the European colonial machine while one exists in the very knot of such reality, one exists because the very knot of such reality. Because without it one would not exist, and one does not want to cease. Because one finds relieve in performing simplistic critique upon Zionist apartheid or European/US immigration policies, or hope in an ignorant idealization of the Minor Asia. Because apparent far away problems seem easier to attack and theoretically solve. Because one says one over and over in a rather neurotic fashion even though one has agreed so much with de-individualizing the subject. One is scared and weak, because once the poststructuralist ethic principles have proven to be insufficient, one has no faith in people anymore, because, as a friend once said, one wants to permute species, one wants to be a crow or an octopus. Because the Jacobin comeback, because the new "enlightenmentists" can be intellectually thrilling, but actually very frightening. Because twitter sucks, and so do hope and revolution.

Ningún mestizo es bueno para la cocción

Vi un póster en la calle.

Era el anuncio de un festival organizado por una organización de derechos humanos. Tenía una foto de una chica cuya cabeza estaba cubierta por una a *hijab,* y que en sus manos sostenía un signo de demostración escrito en árabe. En grandes letras turquesas de una helvética en negrita, el póster decía "La Revolución Será Twitteada" (que más tarde resultaría ser el título de una entrevista que Liz Else le hizo a Paula Mason para la Revista *New Scientist,* y que ilustra bien el entusiasmo del momento). Me llenó de emoción, el póster. Era obviamente una referencia a la esperanza que la primavera árabe nos había traído a todos en esos días. La esperanza de que coreografías sociales no partisanas de grandes cantidades de personas podrían llegar a hacer una diferencia. Yo mismo estuve involucrado en una serie de manifestaciones a favor de transparencia política, cambio, y contra las grandes corporaciones durante esos meses. No profundamente involucrado, no como parte

del núcleo organizativo ni nada. Solo un número. Yo consideraba mi participación importante únicamente en términos estadísticos. “¡Miren. Todos estos cientos de miles de personas no están de acuerdo con lo que hacemos. No hay más alternativa que escucharlos!, eso era lo que anhelábamos. Luego nada sucedió, excepto por el hecho de que no fuimos escuchados en absoluto, pero volvimos a nuestras casas sintiéndonos orgullosos de nosotros mismos. Pensando que habíamos hecho algo, que al menos habíamos alzado nuestras voces. Que habíamos (y habían) probado un poco del poder de las masas, aunque fuera solo en tanto una fuerza afectiva, aunque fuera solo una experiencia estética. “Algunas opiniones sí cambiaron durante esos días”, me diría para justificar la tentativa.
Antes de que todo sucediera yo me sentía de algún modo cerca del 68, pero también sentía que habíamos aprendido de él, que no éramos tan ingenuos esta vez, que entendíamos de micropolítica y de no-violencia y que esta vez teníamos tecnología a mano para organizarnos.

La revolución será twitteada, me diría a mí mismo. Una amiga me mostró un proyecto que concursaba en Ars Electronica que consistía en transformar la antena wifi de tu computadora en un router, para que en lugares con grandes concentraciones de personas con computadoras (como ciudades, por ejemplo) internet pudiera ser independiente de los grandes servidores en caso de emergencia social. Era, creo, un proyecto desarrollado por un tipo Persa que hacía que sonara aún mejor. “El mundo árabe tiene la llave para derrotar al capitalismo” había considerado una o dos veces. No sólo por la reciente primavera sino porque siempre pensé que ese vasto conglomerado de gente agrupada bajo el término genérico de *árabe* nunca había sido verdaderamente colonizado. Pueden haber sido sujetos a regímenes coloniales una y otra vez, pero nunca han sido realmente colonizados. No ha sido posible forzarlos a abandonar su lenguaje por uno Europeo, ni su entendimiento del mundo o sus nociones fundamentales de la realidad. El lenguaje y la escritura árabe pueden haber sido coloniales en algún momento de la temprana edad media, pero nunca han sido *occidentales*. Son preoccidentales. Siempre han estado ahí. Todas las bases del edificio Europeo vienen de Asia Menor. La filosofía (si, esa cosa Griega) es secretamente Partisana. Secretamente, post Persia, y todavía (o mejor aún, quizás por eso mismo) Asia Menor es inmune a Europa (y obviamente no viceversa). “El capitalismo es fenicio, entonces que se joda el capitalismo, sabemos todo sobre ti desde antes de que siquiera existieras, no podés venir a decirnos qué hacer”, fantaseaba que eso diría el mundo árabe.

Luego también leí un libro de un filósofo iraní, y en vi que él *reterritorializaba* la filosofía, volviéndola de regreso a su suelo preoriginal. En él, la filosofía se torna

una tradición persa. El autor no niega su historia europea, ni tampoco lucha contra ella; simplemente la ignora de una forma, que le da a la filosofía una nueva chance, un nuevo (antiguo) suelo para ser filosófica de un modo diferente, un modo pre-filosófico/posfilosófico.

Y dije: ¡batan sus palmas y digan SÍ!

Y dije: México podría aprender de eso.

He pensado mucho sobre la posición resbaladiza de México en relación a la cultura y a la colonia; cómo cada vez que piensas que has encontrado algún punto de vista fuerte este se desvanece, y esto es en gran parte gracias a lo que a partir de ayer me gusta llamar la Mentira Mestiza. Nos han dicho que tanto nuestros genes como nuestra cultura están a medio cocer, pero ni son mitades simétricas, ni su mezcla es homogénea. Si fuéramos a cocer a un mestizo, algunas partes acabarían crudas, otras cocidas y otras quemadas, porque todas sus partes se cocinan a diferentes ritmos y temperaturas. Ningún mestizo es bueno para ser cocido. Ningún mestizo es homogéneo.

Sería tan bueno poder tener la posibilidad de adherir a una tradición precolonial sin encontrarse siendo un farsante, o aún peor, un hippie; pero uno no puede, uno es un mentiroso (aunque sin duda no un hippie), uno habla en español y piensa en español y escribe en inglés y uno nunca ha leído el *Popol-Vuh*, y uno sabe algunos sonetos de Shakespeare de memoria, y uno va a España y encuentra la cultura española muy sucia (al menos en un sentido muy literal aunque probablemente en otros también), y uno se identifica con esa mugre, pero también con otra, y uno se siente orgulloso de ser más limpio que los conquistadores (al menos en sentido literal) y uno siente un poco de rabia, pero entonces uno también es el conquistador, porque uno es blanco y alto y con pelitos en el pecho, y uno está en una peor posición que el propio conquistado porque uno tiene raíces bastardas transatlánticas, uno está desarraigado, uno es un desertor de su propia cultura y un contranatura de la propia tierra, y entonces uno es privilegiado, uno está en una mucho mejor posición que el actual conquistado porque uno tiene educación occidental, y uno tiene la blanquitud, y porque el actual conquistado de no tan bastardas raíces está siendo cruelmente desarraigado y bastardeado. Inclusive por uno mismo, porque uno ha nacido en una posición de poder, y lo ejercita sin preguntar, sin notarlo a veces, sin querer notarlo, otras veces. Porque uno ha sufrido resentimiento racista en relación a la propia palidez, y uno se ha sentido víctima de su posición privilegiada. Uno es racista y ayuda a mantener la estructura

racista rígida y firme, porque uno está cómodo en ella, porque uno nació en ella, porque uno tiene excusas. Porque uno critica la máquina Europea de colonización mientras uno existe en el propio nudo de esa realidad, uno existe *porque* ese nudo de realidad existe. Porque uno no existiría sin ella, y uno no quiere que acabe. Porque uno encuentra alivio en performar críticas simplistas al appartheid sionista o a las políticas de migración de Europa/USA, o esperanza en una idealización ignorante de Asia Menor. Porque problemas aparentemente lejanos parecen más fáciles de atacar y de resolver teóricamente. Porque uno dice *uno* una y otra vez de un modo casi neurótico aunque uno esté totalmente de acuerdo con desindividualizar al sujeto. Uno está asustado y débil, porque una vez que los principios éticos post-estructuralistas han probado ser insuficientes, uno no tiene más fe en las personas, porque, como una vez dijo una amiga, uno quiere permutar especies, uno quiere ser un cuervo o un pulpo. Porque el retorno Jacobino, porque los nuevos "iluministas" pueden ser intelectualmente apasionantes, pero de hecho muy asustadores. Porque Twitter apesta, y también apestan la esperanza y la revolución.

16/6/2014 Uruguay/Alemania

Andrea Arobba,
Arauco Hernández, Ayara Hernández,
Catalina Chouhy, Catalina Lans, Elisa Sassi,
Felix Marchand, Florencia Martinelli,
Leticia Skrycky, Lucía Yañez, Pablo Albertoni
y Patricia Mallarini

Una Multitud Singular
Obra estrenada en 2011 en la Zavala Muniz, en Montevideo

Somos un diccionario en una multitud singular
somos una curiosidad
somos un poema del que nadie reclamará su autoría
los políticos han llegado a mencionarnos
somos un pretexto
somos desconcierto
nerds
we are 7 sometimes 8
nos estamos moviendo a nuestro pesar
somos lo que el otro desconoce de nosotros
somos instintos
estamos en la máquina
somos un sistema pero no tenemos que ser sistemáticos
somos muchos
estamos pensando
a bunch of people sitting around a computer
tejemos nuestra propia ropa
somos un salvavidas en el medio del océano
somos un camino de hormigas
estamos llamando a la policía desde un teléfono público
we are stealing from each other
somos de no sé sabe donde
somos partes
una luz apagada
somos inconscientes

estamos en cualquiera
nos llevaremos un secreto a la tumba
we are queuing up
estamos entre
somos sinvergüenzas
somos muchos
entre fantasmas no vamos a pisarnos las sábanas
estamos mandando una botella envenenada
somos felices
tenemos límites
estamos añorando cucharita
estamos en lo cierto
estamos desubicándonos pero, aparte de eso, se trata de una conspiración

we are anonymous
somos responsables, dicen
somos irresponsables, comprobado
tenemos un secreto en común
we are jumping out of the circle
estamos acumulando fuerzas para ser alguien
we are Pablo, and we are a person full of bones and a lot of other things and we are Pablo again
vamos por el pescado
el pasado nos convoca
estamos de moda
estamos tratando de que la canastita de la colaboración no pase junto a nosotros

somos raros
we are we
we are a crowd and we are moving
we are a community
somos el lado oscuro de la sala
somos alguien
un afiche
estamos en una fotografía donde no se ven las caras
estamos aparentemente organizados
somos frases
somos culpables
cotidianos

estamos escapando
somos una sociedad sin saber, a ciencia cierta, lo que significa

we are in the spot light
somos una foca
estamos solos
estamos en una terapia grupal
we are explaining the rules
somos reiterativos
estamos contándonos los brazos
somos singulares como una curva
somos excepcionales
somos una idea brillante
somos casi parecidos
estamos pensando en vos
somos historia
estamos llegando al final.

Este texto fue escrito en el proceso de la obra escénica "Una multitud singular" por todos sus integrantes: Andrea Arobba, Arauco Hernández, Ayara Hernández, Catalina Chouhy, Catalina Lans, Elisa Sassi, Felix Marchand, Florencia Martinelli, Leticia Skrycky, Lucía Yañez, Pablo Albertoni y Patricia Mallarini.
La obra fue estrenada en 2011 en la Zavala Muniz, en Montevideo.



Ensayo

Intento escribir un ensayo que habilite, que sugiera, que dé ganas, ganas de hacer, de escribir, de jugar, de discutir. Probablemente lleno de contradicciones, lleno de palabras para interpretar, para volver a pensar con otros que no sea yo, para crear. Pensamientos que generen nuevas palabras para interpretar y así sucesivamente volver a crear...

Me gustaría compartir con ustedes algunas ideas, pensamientos y reflexiones, producidas gracias a quienes han participado de los encuentros y talleres. Un USTEDES que se transformó en NOSOTROS, NOSOTROS que nos hemos entregado a jugar y recrear el decir de nuestros cuerpos. No profundizaré en temas de género, para poder desarrollar con más fluidez lo que me llevó a escribir sobre el cuerpo en relación. Utilizaré muchas veces un decir masculino, como una forma dinámica de expresarme desde la aceptación de la educación sexista que recibí. La aceptación como punto de partida para la producción de nuevos decires.

El libro Personal

Me gusta pensar que cada encuentro de expresión corporal es un borrador, un ensayo para el libro personal, un libro corporal, un libro de aciertos. Un libro de un cuerpo que hace historia, que expresa deseos y frustraciones, genera ansiedades y también seguridades. La idea de estos encuentros es que quien participe escriba su libro corporal, conociendo sus partes, la energía, el movimiento que produce en tiempo y espacio; que integre todo esto en un devenir cuerpo. Poder realizar un autoconocimiento sin juicio, siendo testigo y produciendo nuevas formas autónomas de expresar.

Un cuerpo que es múltiple, que es familia, que es grupo, que es ciencia y acción. Conociendo la complejidad del movimiento que se trasforma en gesto y desde allí se comunica.

Una propuesta de aceptar el cuerpo tal cual es, con sus todos y un todo, aceptando nuestras producciones, valorando cada logro o descubrimiento que por su historia alcanza.

Somos cuerpos históricos, que historiamos. Interpretando el pensamiento de Gilles Deleuze, se trata de pensar en potencia, dejando atrás la carencia, pensar en lo que hay, porque mientras hay vida, siempre hay; al cuerpo, a los cuerpos no les falta nada. En el cuerpo no hay ningún "tengo que". Todo el tiempo nuestro cuerpo se adapta a ser un todo una y otra vez sin carencias. Hasta los que hemos perdido una parte, volvemos a crear un cuerpo vivo que se adapta a su nueva forma y una vez más no falta nada, es un aquí y ahora constante, hasta en los momentos de destrucción o de transformación de una materia en otra, en el cuerpo no hay ningún "tener que"...

Febrero de 2012

Sofía Lans, Victoria Pereira, Helena Fuks, Aida Vigna, Andrea Carvallo







Fotos: Paola Nande.
Grupo "Las primas de la chingada" Sofía Lans, Victoria Pereira, Helena Fuks, Aída Vigna, Andrea Carvallo. Obra *Distancia* inspirada en el cuento "Las Mellizas" de J. C. Onetti.





Fotos sin data de autor.
Muestra fin de año JEXE!. A cargo de Ana Oliver y Andrea Lamana.



Fotos sin data de autor.
Muestra fin de año JEXE!. A cargo de Ana Oliver y Andrea Lamana.





Escenario político de la Danza uruguaya hoy

Las instituciones y proyectos no se hacen solos, son las personas y su compromiso personal quienes los hacen andar. El colectivo de la Danza uruguaya tiene por delante la redefinición de nuevos objetivos y nuevas modalidades de organización que efectivamente la representen.
Ya desde el 2005 la Danza uruguaya goza de leyes como ser: Ley de Jubilación del Artista (por la que se crea el Registro Nacional del Artista en el ámbito del Ministerio de Trabajo con participación de representantes gremiales para la certificación de los trabajadores para que puedan trabajar realizando los aportes al BPS); Ley de Fondo de Incentivo Cultural; y Ley de Fondos Concursables.
Hoy están en puerta proyectos nuevos que modifican el escenario actual, como ser: un nuevo Profesorado de Danza aprobado por el Consejo de Formación en Educación (CFE) en el comienzo de año y aprobado por el CODICEN en Abril de 2014. También y gracias a las gestiones del grupo de Danza en la UDELAR se está por materializar un Convenio MEC-UDELAR por el cual la Dirección de Educación transferirá los fondos necesarios para efectivizar el inicio de la Licenciatura de Danza en la UDELAR con la contratación de dos cargos a través de un llamado público realizado por la misma UDELAR.
Se ha logrado la creación del cargo de Referente en Danza en el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) generando nuevos espacios de diálogo y cambio, como lo fueron las Jornadas para la Danza convocadas por INAE y Red Sudamericana de Danza (RSD) en 2014.
Se ha iniciado una Comisión Interinstitucional Certificadora de Saberes de Arte en el ámbito de la Dirección de Educación del MEC, que en proceso de concreción es una comisión que entre otras cosas estudiará caso a caso la acreditación de saberes de personas e instituciones con trayectoria y conocimiento disciplinar. Incluso para el caso de personas que no tengan la educación básica completa pero sí una trayectoria notoria. Su propósito es validar los saberes y garantizar la posibilidad de continuar estudiando o acceder a un trabajo.

¿Cómo participamos de colectivos organizados? ¿Participamos? ¿Nos asociamos mejor en sistemas horizontales o en sistemas jerarquizados? ¿Cuál es nuestra identidad de asociación? ¿Para qué?

Preguntas que necesitan de respuestas medianamente consensuadas, para generar nuevas estrategias que mejoren nuestras circunstancias humanas, laborales, legales, de estudio y profesionales. La sociedad civil organizada es un instrumento que permite dar vida a proyectos colectivos con la fuerza de la intención mancomunada. ¿Logramos mancomunarnos? ¿Cómo entrelazamos una comunidad partida? ¿Estamos en condiciones como colectivo de tener una visión solidaria inclusiva?
No hay salida desde las viejas recetas políticas de aniquilamiento de la oposición. Se impone una gran Jornada de la Danza, una Convención Nacional que genere espacios de trabajo en red, que garantice un acceso horizontal a la información, que restaure la confianza, la paz y la armonía, que permita realizar redefiniciones de la gestión colectiva para construir un debate abierto. Se impone reformular nuestras formas de asociación.
Están por instalarse proyectos nuevos que generarán un nuevo escenario, nuevos cimientos para nuevos caminos de redefiniciones. Necesitamos cimentar un compromiso nuevo, sincero, instalar nuevas redes de contacto y comunicación, crear escenarios alternativos, visualizar nuevas oportunidades, y trascender viejas lógicas sindicales.
Es tiempo de actuar y pensar en una Ley Nacional de Danza.

* * *

Derechos de autor y empoderamiento del público

¿Cómo generar un contexto que habilite el empoderamiento del público? ¿Cómo colaboramos con hacer entender al público que su protagonismo es imprescindible para la pieza escénica? ¿Hasta dónde llegan los derechos del autor? Si los derechos de autor limitan el acceso del consumidor, atentan contra la propia pieza artística escénica. Por otra parte permitir el acceso al registro del público genera un efecto de apropiación de la obra, donde se invita al espectador a ser creativo a la hora de realizar sus publicaciones.

* * *

Hipótesis para la auto gestión en danza hoy

Hipótesis 1 - El trabajo de creación y gestión de hoy debería ser co-creado y co-gestionado en colectivos interdisciplinarios, sea con personas físicas o personas jurídicas. Esta decisión estratégica habilita el acceso a socios colaboradores y a la concreción de colectivos artísticos, organizando y facilitando la realización de proyectos más allá de los costos y de las reglas del mercado.

Hipótesis 2 - El mercado no es ajeno a estas nuevas realidades de co-creación, co-gestión, transversalización, narrativas hipertextuales y emancipación de derechos autorales, por lo que estas estrategias puestas en práctica, encuentran socios e inversores rápidamente interesados en la innovación y en nuevas estrategias de comunicación.

Hipótesis 3 - Estamos en la era de la transversalización de los proyectos. Las metodologías traducen a la práctica el modo en que se piensan las estrategias, y éstas deberían ser previamente conceptualizadas como transversales a las instituciones, a las personas y a las disciplinas.

Hipótesis 4 - Las narrativas hipertextuales son una estrategia de creación acorde a las formas de aprender de hoy, por lo que puede ser de gran seducción para los más jóvenes y convertirse en una excelente estrategia de comunicación.

Hipótesis 5 - La emancipación de los derechos autorales facilita el acceso a nuevos públicos que se apropian de la experiencia artística y de los productos culturales de forma contaminante y la comparten.

Te invito a probarlas y contrame (brmarianagomez@gmail.com).

* * *

Reflexiones sobre gestión y comunicación de la danza independiente

A través de la Gestión independiente en Danza se intenta generar y construir una imagen institucional del proyecto que no siempre se logra. Esa tentativa es siempre una construcción mental de los públicos, por lo tanto hay que darles insumos para fortalecer esa construcción, sea cual sea el resultado final. Considero que ese producto final se co-crea con el público y los artistas involucrados. Esta construcción es imposible de ser intervenida directamente pero es posible estar próximos a la imagen pública pretendida, la cual se configura en la comunicación externa. Para acceder a esa comunicación necesitamos de cierta síntesis de lo que el proyecto aspira que su público elabore; ésta parece ser la tarea básica de planificación en la comunicación del proyecto.

Una danza sin concesiones

Casi todas las cosas que existen son grandes porque se han creado contra algo, a pesar de algo: a pesar de dolores y tribulaciones, de pobreza y abandono; a pesar de la debilidad corporal, del vicio, de la pasión.
(Thomas Mann, *La muerte en Venecia*)

Aquí puedo comenzar contando cómo arranqué con este trayecto de vivencias infinitas, donde cada experiencia fue y es base fundamental para concebir una danza sin concesiones.

En este proceso tenía una sola cosa muy clara: la danza como actividad artística en una silla de ruedas debe ser algo tan natural como pasear o mirar tv en ella. La danza como parte fundamental de la esencia del Ser Humano es inherente al mismo, sea cual sea su condición física, cultural, social, económica.

Comienzan a aparecer interrogantes.

Sobre las posibilidades de la creación artística sobre una silla de ruedas: (aquí hago referencia a varias instancias en las que hemos estado de mesas redondas y paneles sobre el tema) ejemplifica que por más obvias que sean las respuestas, por algo aún necesitamos estas instancias para discutirlo, y no menos importante, para detenernos a reflexionar desde el principio.

Al introducir las diferentes interrogantes en el pensamiento, la confusión impide que el hombre se paralice en su pasado. Nosotros mismos aquí y ahora, nos cuestionamos sobre el quehacer artístico: ¿cómo lograr desarrollar una experiencia estética desde la realidad de personas que están sobre una silla de ruedas?

El crear arte y el pensar sobre él, es una posibilidad que tenemos pues fue hecho por el hombre para el hombre, para dar sentido a nuestra vida. Solo sabemos que se puede crear, cambiar, renovar, reciclar ideas, y que no se puede existir sin ellas.

Hacer arte es una manera de preguntar y contestar, una manera de elaborar campos cognitivos y de participar en la reestructuración del conocimiento Citando a Dionisio “el arte es el ardor del alma”, la frase señala a su autor como uno de los primeros en sospechar que el arte es algo más que el cumplimiento de las reglas y la adecuación a los preceptos.

Según Marta Zàtonyi, por medio del Arte el hombre dirá lo que no puede hacer ni decir, construirá zonas de imposibles posibles. Podrá así vivir lo que de otra forma no puede vivir; construye saberes, experimenta sensaciones.

El arte actúa como medio fundamental para construir y atravesar el imaginario, y por su presencia ineludible es uno de los componentes básicos y sustanciales en la construcción de la realidad.

Del Arte, complejo eternamente cambiante, por un lado es un sistema defensivo que no encierra al hombre sino que lo contiene, haciendo posible que mire a la distancia construyendo nuevos horizontes. Nos enseña a preguntar sobre el cuándo, el porqué y el para qué, teniendo la maravillosa posibilidad de arriesgar respuestas que modifican el pensar y el sentir de quien hace arte y de quien lo recibe.

Posibilita la pertenencia a una comunidad, ser escuchado por ella y comunicar a través del arte lo que a veces no podríamos decir a causa del miedo a ser discriminados o rechazados. El arte es parte fundamental en la construcción de la identidad del pueblo que la produce (y es más, si pensamos que existe una parte de la población que es marginada en la producción artística o intelectual, estamos enfrentándonos a una sociedad que construye su cultura desde una conformación incompleta).

De la Danza...

Sabemos que las personas manifiestan mediante su cuerpo todas sus emociones e ideas. El sujeto social necesita compartir vivencias y experiencias con los demás.

Lo esencial de la danza es que el producto danzario no se diferencia del intérprete, el bailarín no se puede separar de su instrumento. El bailarín y su obra son inseparables, pues la danza vive en el instante en que éste la está bailando.

Nuestra forma de existir en el mundo es corporal.

“Crear”. Un concepto muy controvertido, pero yo elijo considerar al quehacer creativo como la posibilidad de hacer surgir algo nuevo recombinando elementos ya conocidos con un estilo particular y propio. Crear siempre implica un estilo personal de seleccionar, jerarquizar y combinar elementos preexistentes. El artista en su creación participa y vive como propio el proceso de producción, desde la selección de material con el cual va a trabajar hasta el resultado final que responde a sus propias necesidades, transformándose y enriqueciéndose él mismo. Agranda el conocimiento y la imaginación, estimula su capacidad de relacionar y de inventar en otros campos de actividad.

* * *

De la danza integradora

Objetivos del Proyecto:

Contiene dos propósitos íntimamente ligados entre sí y de carácter tanto artístico como formativo. Su esencia consiste en procurar cambios positivos en cada persona,

que orienten su actividad y ayuden a consolidar el desarrollo intelectual, emotivo, físico y social, con plena felicidad.
Apunta a que el trabajo aporte un grado muy alto de ayuda en la rehabilitación de las personas.
Pichón Riviere señala que la creación artística es una forma de conocimiento y asigna al conocer la propiedad de un acercamiento a fondo al objeto y una fluida penetración en la realidad, totalmente libre y sin resistencias.
Por otro lado, la experiencia intenta el desarrollo de la danza en la medida que lo exigen las diferentes capacidades, procurando la profundización del goce artístico en la persona y la alegría al compartirlo, contribuyendo en la sensibilización de los demás. Se aborda la danza con la seriedad y dedicación que es habitual en cualquier medio académico donde se anhela que la obra se concrete en su máxima expresión.
Fundamentación del Proyecto:
Toda persona, no importa su condición física, puede desarrollar libremente sus facultades estéticas (en la percepción o desarrollo del arte). Siempre es totalmente posible poner al alcance de la mano la enseñanza y las herramientas intelectuales y corporales que hacen posible la expresión generada en el propio interior espiritual, haciendo prevalecer el conocimiento y la confianza en sí mismo.
Pregunto y reflexionemos juntos:
¿No se puede investigar, elaborar, crear material desde lo que uno tiene, lo que uno trae dentro, desde la relación con el otro, con los demás, con el objeto, con los objetos?
¿No podemos aceptar que un cuerpo que no coincide con la concepción de cuerpo "lindo" que tenemos socialmente impuesta, sea capaz de construir una línea estética adecuada a su condición?
¿No es acaso imposible detectar un único modelo de cuerpo y aunque existiera no sería imposible que alguien lograra coincidir completamente con él?
¿No deberíamos como sociedad toda volcar nuestro punto de vista a la complejidad de cada cuerpo para comenzar todos y cada uno a querernos tal cual somos y a aceptar la diversidad?
Y si lográramos este cambio de paradigma respecto al cuerpo, ¿no se vuelve imprescindible que toda técnica corporal tenga que adaptarse a cada cuerpo que la quiera utilizar? ¿Y frente a esto, no caen decididamente, las fronteras que antiguamente dividían a los que nacieron "aptos" para bailar de los que no?
Mi respuesta:
Siempre que exista la inquietud por parte de una persona de expresarse a través de la danza, estamos obligados como educadores y hacedores de arte, a facilitarle las herramientas necesarias para que dicha persona elabore su propio lenguaje artístico,

que no es el mismo que el de los demás, es suyo propio, y estará ligado al de los demás a través de su percepción, su comunicación, su emoción.

* * *

De "Riquísimas!!!"

Obra estrenada en Sala Zitarrosa el 11 de septiembre de 2005
Cinco mujeres, seis mujeres, todas las mujeres...
Todo comienza con la imagen en el espejo de una mañana de tantas y de allí se dispara la búsqueda de estos personajes.
Sus sueños, sus realidades, un viaje entre la fantasía y lo cotidiano.
Un intento de aproximación a su verdad, el desafió de quitar el velo.

Un trabajo elaborado desde lo cotidiano, desde lo ya vivido, y sobre todo desde la emoción de cada intérprete. Cada personaje con un trabajo de investigación diferente donde confluye la búsqueda de sentido, de lenguaje, de diseño espacial, de musicalidad interna, de una carga afectiva y de un recorrido de imágenes con el poder de transformar la acción para encontrar su singularidad. Y globalmente, el ritmo buscado se hace visible y las escenas aparecen articuladas por lo sonoro y por las palabras, un marco que resume: "Amar, ese es el único propósito..."
El primer personaje fue sustentado en situaciones de sentimientos que comprometen a la propia bailarina. Comenzando con improvisaciones que desembocan en varias sesiones de catarsis, se fue moldeando la línea coreográfica, donde el movimiento afirma y secunda a la emoción. Movimientos propios del artista, buscando las posibilidades dentro de su movilidad, anteponiendo la expresión al movimiento mismo.
El segundo personaje, interpretando la pureza y la niñez, simbolizado en la "novia de blanco", también surge de la imagen de la intérprete, y sin quererlo nos enfrentamos a su propia ausencia. En el segundo cuadro se crea la coreografía en el contacto cuerpo a cuerpo entre las dos bailarinas, investigando sus posibilidades estéticas y expresivas.
El tercer personaje, al igual que las dos anteriores, surge de características de la intérprete, pero aquí nos enfrentamos a un trabajo que se elabora hilvanando variadísimas poses y movimientos que no surge del propio interior de la bailarina. Un trabajo que fue compartido con técnicos idóneos en lo que refiere al teatro (artes escénicas), se trabajó desde lo teatral para lograr el personaje que interpreta a "la soñadora".
Los otros tres personajes (que coinciden con las tres bailarinas carentes de discapacidad física), fueron trabajados de igual manera que los anteriores; tomando como punto de partida el mensaje que queremos dar, a través de diferentes pautas de im-

provisación las interpretes hicieron su propio camino, diferentes una de otra, hacia un resultado enriquecido por la potencialidad de cada una.
En cada pauta de trabajo, de improvisación o de trabajo corporal tecnificado y guiado, cuidando siempre que éste sea para mejorar tanto el movimiento como el interior de cada persona, minuto a minuto vamos descubriendo nuevos caminos y estos se transforman en el goce de cada instante cuando bailamos.
No hay recetas escritas de cómo hacer y como no hacer, de qué hacer y de que no hacer; todo lo aprendido a lo largo de nuestra experiencia lo ponemos al servicio de ésta, que sabemos que va de la mano de la investigación, la frecuentación, y lo más maravilloso, de la permanente sorpresa que nos espera día a día.

Apuntes sobre *dIsCoNtInUaNiMaLiDaD* de Lucía Naser (o sobre las metamorfosis de la sustancia spinoziana de la dignidad...)

Desde las posibilidades de una mirada subjetiva arraigada en un contexto particular (el del México actual: lugar en el que muchos y muchas desayunamos escuchando o leyendo el recuento de los muertos que las varias guerras no declaradas, pero ferozmente eficaces, nos arrojan cada día) enuncio que dIsCoNtInUaNiMaLiDaD es una obra que me conmueve. Mucho. Quizá porque intuyo en ella el lamento de lo orgánico, de lo vivo, ante lo que parece ser el inevitable triunfo de la muerte, la inevitable victoria de la vuelta de todo lo vital al estado permanente —pero sin aliento— del vasto y original mundo inorgánico o porque en ella escucho también el chisporroteo inapagable de la dignidad de todo lo creado. La vida sería un chispazo excepcional en la extensísima urdimbre de la materia ciega. Un breve momento de fragilidad iluminada, bella e intensa que nos demanda atención y cuidado. Breve momento ahíto de indoblegable dignidad que se continúa en el cadáver, a quien la muerte no puede arrancarle la nobleza, condición de la que también debemos éticamente hacernos cargo (como bien nos recuerda Antígona), porque la muerte no vuelve cosa a la persona. En la obra de Lucía Naser —y asumo que esta es mi hipótesis de sentido— todo, tanto lo inorgánico como lo orgánico, está habitado por la chispa de la dignidad que solicita escucha.
Para hablar de esta chispa, la obra se centra sobre todo en la indagación de las situaciones liminares y en el escudriñamiento de los imperceptibles "saltos" en los que los opuestos aparentes (orgánico/inorgánico, sujeto/objeto, animal/humano, belleza/monstruosidad, femenino/masculino, carne/cosidad, presentación/representación) se convierten el uno en el otro. De cara al humus de la dignidad común a todo lo creado, no importa si tratamos con lo orgánico, lo inorgánico o lo liminar. La dignidad sería la sustancia primaria spinoziana...
Esta exploración no ocurre en abstracto sino que es formulada y asumida desde la densidad corpórea de la intérprete/coreógrafa, de tal forma que, por lo menos para mí, no hay manera de no ser interpelado —conceptual y físicamente— por un sujeto mujer que se hace (nos hace) preguntas. Se trata entonces de una reflexión valientemente encarnada.
La obra empieza con la ostensible presencia de una escultura cuya materia es la carne desnuda, viva, (es decir, se trata de un paradójico objeto orgánico: una "cosa" que respira), a la que acompaña un maletín/caja de Pandora, y concluye con el cuerpo

yacente de la bailarina que presenta/representa la contundencia de un cadáver (es decir, una organicidad devenida estricta physis) al que hace respirar la melancolía del sentido, la indagación de la identidad a la que todos tenemos derecho y que es introducida en la coreografía por un poema que se escucha en off ("¿cómo se llamaba el muerto?, ¿sabe dónde vivía?..." etc.). El poema hace explícito el hecho de que la escucha —si usted sabe quién es/fue ese sujeto yacente es porque lo escuchó...— es una de las manifestaciones activas del compromiso con la dignidad del otro.

En medio de estos dos puntos (cuerpo/cosa, cadáver que respira) se despliega un periplo de metamorfosis, de situaciones anfibológicas, en deslizamiento: el personaje genéricamente "neutro" que nos hace confundir dorso y anverso y que se desprende del alfabeto, la mujer rostro que despliega todas las posibilidades de las transformaciones de su cara (rostro-máscaras ¿o en qué gestos se "fija" una identidad que es devenir asumido?), la mujer que juega con el arriba y el abajo, la mujer que se vuelve un enigmático objeto orgánico "surrealista" hecho de extremidades humanas y corporeidad cósica (una maleta moviente). La muchacha desnuda que de cara a la finitud se interroga y nos inquiere, la muchacha vestida de muchacha que le disputa a la muerte su pretendido triunfo.

Estas últimas "figuras" (asumo que las construye mi interpretación) son las que más me conmueven porque son las que cifran lo que me hace punctum de esta obra. La primera es una muchacha desnuda que avanza desde el fondo del escenario hasta el proscenio ocultando el rostro, presentándose como una mujer toda torso y extremidades que nos enfrenta y nos hace la muda pero directa demanda levinasiana-duselliana del "aquí estoy, escúchame, hazte cargo" (la demanda que nos invita a la decisión ética fundacional de la existencia —el reconocimiento— según los filósofos mencionados). La segunda figura es la de una muchacha cubierta con un ligero vestido que escribe sobre la pequeña pizarra que cubre uno de los costados de una maleta la pregunta "¿Fin?", para luego responderse a sí misma "No"; respuesta que enmarcan sus dos piernas abiertas, para que sea su propio sexo el que enuncie la negación de la pretendida contundencia de la desaparición (no ignoro que ésta es una de las versiones de la obra y que en las más recientes Lucía Naser ha prescindido de este momento; tampoco eludo que es la versión que más me gusta).

La rigurosa lógica compositiva y de sentido de la obra hace que la pieza coreográfica carezca de final: aún en lo inerte la sustancia de la dignidad continúa. Entonces la obra, aunque extienda la representación de un cadáver, no puede terminar. La demanda de escucha respetuosa de la chispa de la dignidad no cesa nunca, es inextinguible. Lucía —lúcida Antígona— nos lo recuerda.

* * *

Ni/Je*

En un hermoso texto sobre la danza (La danza como metáfora del pensamiento), el filósofo Alain Badiou dice que "la danza es el cuerpo asediado por la inminencia". La danza es aquello que sucede en ese momento dilatado y al mismo tiempo efímero, que media entre la irrupción del acontecimiento y su inscripción en el mundo mediante la acción del nombrar. La danza se encontraría en ese momento previo al nombrar cuando el acontecimiento está a punto de desplegar (o no, según si encuentra o no sujetos leales que se incorporen a su aventura) todas sus nuevas posibilidades. ¿Y qué es un acontecimiento? Según entiendo, es aquella rasgadura inesperada en la trama del sentido común y sus operaciones naturalizadas, que se convierte en una invitación a la comprometida creación de nuevas realidades personales y colectivas.

¿Y qué es lo que se juega como inminente en la conmovedora obra de Federica Folco —coreógrafa, directora, guía, instigadora— y Sofía Lans —intérprete, cómplice, ¿cuerpo en incendio? Desde mi punto de vista, y claro que como hipótesis de sentido con la que interrogo a la obra y me dejo interrogar por ella, se trata de las demandas nacidas de la irrupción acontecimental de la pulsión, es decir, de aquello que ocurre en el tiempo y en el ámbito de la "puesta en sensación" y de la "puesta en afecto"; acciones significantes que anteceden a la "puesta en concepto". ¿Y no es en éstas urdimbres hondas de la carne, la piel y los afectos desde donde nos sacuden los deseos? Lo que veo en la coreografía de Folco/Lans es cómo una joven mujer asume —valiente, decidida y comprometidamente— el riesgo de ser atribulada en público por las desmesuras de la pulsión, por los deseos —aquí planteados en estado "puro", no asimilables con exclusividad a la dimensión erótica— y sus "incorrecciones" e "incoveniencias". De esta forma, el cuerpo de la intérprete "se descompone", se extrema, se magnifica en intensidades, recorre sus cimas y sus simas, se torna inocentemente incandescente porque no hay aquí ni el menor asomo de seducción: es luz corporal limpiamente atribulada. Es un mostrarse como testimonio, como ejercicio de ejemplaridad —diría el buen Sartre—, de sinceridad. Es como si Folco y Lans lograran transparentar el poderoso ramaje pulsional que en todos y todas nosotros canta —a gritos— en el pretendido silencio y corrección de los actos habituales y prudentes.

Y para que como espectadores no podamos eludir las repercusiones de este "desarreglo" bajo la artimaña de situarlo en el territorio de la insania ("esa joven está loca"), la intérprete habla con claridad, nos cuenta chistes y anécdotas, es decir, nos evidencia que es una como nosotros y con nosotros. Lo que ella y la coreógrafa están encarando es hacer públicas las minuciosas redes de la intensidad pulsional —no por acalladas, inexistentes— que a todos y todas nos cimbran: debajo de la piel, en

el silencio y tras los párpados, el cuerpo/alma bulle, y es ese múltiple hervor el que ellas desvelan.

Este desvelamiento es asumido rigurosamente con base en acotamientos nítidos. Por ejemplo, el espacio del público está dividido en dos zonas —la zona "ni" y la zona "je"— colocadas frente a frente en los costados de un escenario utilizado a la isabelina, de tal manera que los espectadores se miran cara a cara como en un estadio. Esto implica diferentes tareas —particularmente de la mirada— para la intérprete y diversas posibilidades de visión para el espectador. En la primera zona, la atención de la intérprete es amplia, dirigida a cada uno de los espectadores; en la segunda, por el contrario, aunque también hay espectadores, la orientación de sus actos está destinada estrictamente a la coreógrafa que está sentada en esa zona del público, que siempre testimoniará las acciones escénicas como si a la Luna contemplara, es decir, sabiendo que hay una faz visible y otra real pero oculta. Estas determinaciones formales no son gratuitas porque lo que Folco y Lans están buscando es una intensificación, una suerte de situación de Rayos X de la pulsión, pero no a través de un desbordamiento sino de una explosión.

Realmente me parece una obra fuerte y valiente, que me toca y afecta a partir de que en su propuesta Federica Folco y Sofía Lans comparten con nosotros un hermoso, terrible y enriquecedor momento de abismal verdad. Se los agradezco conmovido.

*Apuntes formulados a partir de un ensayo abierto/función realizada en Montevideo en febrero del 2014.

* * *

México y Uruguay, apuntes para un diálogo poiético dancístico posible a partir de una lectura de *Carlota Podrida* de Gustavo Espinosa.

A los amigos y amigas uruguayos

Lo primero es declarar que escribo estas palabras (que buscan colaborar a trascender en nuestro ámbito específico las repercusiones de la definición vertical de contemporaneidad) desde la actual circunstancia mexicana, es decir, en un momento en que los y las ciudadanas de mi país enfrentamos una violenta "modernización" autoritaria (en lo laboral, lo educativo, lo energético, lo económico, etc.) con su aparejada argumentación en contra del "atraso" y los "atavismos". Ésta situación seguramente permea y carga emocionalmente mis juicios que, con todo, espero sean medianamente pertinentes y compartibles.

Aclarado lo anterior, me pregunto: ¿por qué tender un puente entre las danzas contemporáneas de México y Uruguay?, ¿no es un acercamiento arbitrario nacido más bien de la circunstancia biográfica-afectiva de quien escribe y quien pretende mostrar como interrelacionadas en la práctica a dos realidades que están entretejidas sólo en su corazón? Es factible. Sin embargo, la afortunada oportunidad de haber conocido a lo largo de los últimos años lo que me parece es algo de lo más significativo de la producción dancística contemporánea uruguaya —Tamara Cubas, Lucía Naser, Federica Folco, Paula Giuria, Carolina Silveira, Florencia Martinelli, Andrea Arobba, Carolina Besuievsky, Miguel Jaime, Santiago Turenne, Luciana Achugar, Ayara Hernández, Vera Garat, Tamara Gómez, Ruth Ferrari, Mónica Secco, Rodolfo Vidal, Daniela Marrero, Estela Bancalari, Natalia Burgueño, Carolina Guerra, por mencionar algunos nombres (y pido disculpas por los que se me van)— me ha permitido, además de degustar la inteligencia, audacia, experimentación y capacidad dialógica de la danza escénica de este país, confrontarla con la también amplia riqueza de la danza contemporánea mexicana. Confrontación que me ha llevado a plantearme muchas preguntas acerca de cómo formular "lo contemporáneo", "lo tradicional", "la ruptura", "lo dancístico", y a intentar trascender lo que me parece son encuadres conceptuales heredados que nos invisibilizan mutuamente.

Las danzas escénicas contemporáneas de México y Uruguay son dos valiosas expresiones artísticas que han generado sus múltiples riquezas a partir de diferentes articulaciones específicas de categorías como "modernidad", "contemporaneidad", "técnica", "corporeidad" o "danza", que las colocan en este momento en lugares distintos de lo que habitualmente entendemos por contemporaneidad, es decir, esa temporalidad unidireccional hecha con base en la lógica de la razón proléptica que supone existe sólo un recorrido progresivo y lineal para la historia (Cfr. Santos, 126-132: 2009). Las respuestas diferenciadas de nuestras danzas —en principio y de manera aproximativa e imprecisa y como resultado de la aplicación mecánica del relato dominante con respecto al debate entre "atraso" y "contemporaneidad", entre "danza técnicamente bien hecha" y "danza técnicamente desprolija"—, hacen de la danza contemporánea mexicana una expresión artística "moderna" y "conservadora" pero técnicamente "bien hecha", y a la danza uruguaya una manifestación simbólica "contemporánea" y "de vanguardia", pero técnicamente "deficitaria". Me parece que estas caracterizaciones son inexactas y nacidas de la aplicación de los criterios —las prenociones— de la epistemología del norte, que con base en su lógica metonímica, homogeniza las temporalidades sociales, los saberes, las estéticas, las especialidades y las maneras de enunciar (Cfr. Santos, 98-159: 2009).

Lo que pretendo con este trabajo es contribuir a ir más allá de nuestras representaciones habituales de la producción simbólica dancística de la América Nuestra y a aportar algunos criterios que nos permitan reconocernos mutuamente con mayor

justicia. Para avanzar en este intento, asumo varios supuestos básicos: 1) existe la América Nuestra; 2) las sociedades y los y las habitantes de la América Nuestra hemos asumido, por razones históricas reconocibles, y más allá de la ascendencia étnica, la formulación de nuestros sujetos personales y colectivos como dependientes de una centralidad metropolitana; 3) en contraposición a esta última circunstancia, una característica común de nuestras historias como sociedades ha sido la de ir construyendo nuestras diversas autonomías poiéticas (políticas, económicas, simbólicas) en tanto modos de definir nuestra propia centralidad; 4) esta autonomía en construcción implica trascender la habitual representación de lo contemporáneo en dependencia de la temporalidad metropolitana, supone, en consecuencia, asumir que existen varias temporalidades, varias contemporaneidades, que deben escudriñarse en la complejidad de sus diálogos y disputas culturales y políticas, tanto en sus vínculos horizontales como en sus relaciones con las metrópolis; 5) nuestras danzas escénicas son una de las manifestaciones de estos empeños por lograr la autonomía de enunciación simbólica y la redefinición de las representaciones de la temporalidad; 6) la autonomía de enunciación es una praxis poiética, es decir, de producción en devenir; en consecuencia no hay que entenderla como defensa de una imposible y no deseada identidad esencialista y solipsista.

Con base en estos supuestos, planteo que la danza contemporánea de Uruguay y la danza contemporánea de México son quizá dos respuestas poiéticas en las antípodas —lo que no significa que sean excluyentes— de un mismo esfuerzo de autonomía de enunciación, y que son dos maneras distintas, complementarias, específicas y no jerarquizables de construir la(s) contemporaneidad(es) latinoamericana(s). En este sentido, nuestras danzas son modélicas y la elucidación de sus historias de constitución como campos y como territorios de enunciación puede sernos útil a quienes habitamos las zonas sureñas de la geopolítica y la poiésis.

¿Pero por qué he incluido en el título de este escrito una referencia a la excelente novela de Gustavo Espinosa? Lo he hecho, no sólo porque expresa muchas de las implicaciones éticas, psicológicas, políticas, afectivas, discursivas de nuestra común condición des-centralizada, sino sobre todo porque me permitió encontrarme de nuevo con uno de mis más arraigados y viejos relatos con respecto a la desigual relación sur-norte. No es casual que esté usando el viejo término althusseriano de la vivencia ideológica como representación imaginaria —en el sentido lacaniano del término— de nuestras condiciones reales de existencia, posibilitada por la aceptación íntima de la interpelación especular (Althusser, 75-138: 1977). La formulación del filósofo francés me sirve para desvelar la intimidad afectiva del habitus (para recordar a Bourdieu), la fortaleza de su encarnación: durante muchos años asumí "ingenuamente" y con muchos y muchas —pero no quiero ocultarme tras una formulación colectiva— que el lugar fuerte de la enunciación ontológica (Cfr.

Dussel, 1989) era el de las metrópolis occidentales y que la cabalidad ontológica —en la que va incluida la temporalidad— crecía o decrecía según nos fuésemos acercando o alejando —de diversas maneras, incluida la étnica— a o de ese sitio central. La novela de Espinosa es enunciada desde una muy similar urdimbre afectiva: Sergio Techera, el personaje protagónico, uruguayo nacido en la ciudad de Treinta y Tres, es decir, lejos de Montevideo-Buenos Aires, su propio lugar de referencia definitoria, a su vez distante de la centralidad europea, fallido estudiante de filosofía, fallido músico de rock, pero eficiente y aburrido bajista de una orquesta de salones de fiesta, se encuentra un día ante la oportunidad de aproximarse a quien ha sido la figura clave, insustituible, de su universo afectivo-erótico, la actriz inglesa Charlotte Rampling, de quien conoce con minucia los detalles abundantes de su vida y quien, muy previsiblemente, lo ignora todo de la existencia de este admirador sureño. Injusticia de la diferenciada valoración social de la condición ontológica y su derecho a la vida pública y a la palabra, pues mientras unos tienen derecho a la biografía y a su relato, muchos y muchas innumerables otros no poseen tal posibilidad. Sergio Techera decide fracturar este desequilibrio que lo lastima a través de un acto de violencia de alguna manera reparador: el rapto de la actriz. Acción que pone de manifiesto, a su vez, la violencia profunda de la desigualdad ontológica socialmente impuesta. Esta acción beligerante le permite ejercer el derecho a la enunciación narrativa de su vida: le concede la posibilidad de exponer la urdimbre compleja de su persona afectiva-cultural a quien de otra manera no lo escucharía-leería nunca. El protagonista sabe que su proyecto es delirante y que está destinado al fracaso (porque su audaz acción no suprimirá el hiato histórico social que lo separa de Carlota), e intuye que está atrapado por las implicaciones de la tributación a una femineidad idealizada y aséptica en contraposición a la proximidad de la densidad olorosa de la Loca Marisa, la pragmática, feroz y tierna mujer que lo protege, secunda y ama. Pero al mismo tiempo en que ocurre todo lo bosquejado de acuerdo con una lógica más bien sombría, el narrador-personaje hace el velado elogio del rock rioplatense a través de menciones constantes y aparentemente soterradas y circunstanciales. Es decir, este personaje situado en una realidad "degradada" por distante de la centralidad (Charlotte se convierte en la podrida Carlota), hace la reivindicación de un capital musical valioso, dignificante, en principio de origen "foráneo" pero que se ha producido ya colectivamente como una enunciación propia, entrañablemente habitable y con el que él vive —y muchos vivimos— la subjetividad.

Por supuesto que mi lectura no da cuenta de todos los niveles del relato de Gustavo Espinosa y que empleo la novela para apuntalar el juicio de que vemos nuestras danzas en coincidencia con la perspectiva tributaria de la centralidad metropolitana de Sergio Techera. La interpretación que hago de la novela también me sirve para sustentar la idea de que precisamos atender más a lo que efectivamente hemos cons-

truido (nuestros "rockes" dancísticos), que a la mayor o menor cercanía de nuestras producciones dancísticas con respecto a la así llamada centralidad metropolitana, particularmente en lo que se entiende por contemporaneidad, pues como afirma Boaventura de Sousa Santos, no existe una única contemporaneidad que convierta a las demás temporalidades en prescindibles experiencias residuales.
¿Pero cuáles serían las maneras de "rockear" de nuestras danzas contemporáneas? De nuevo, acudiendo a las proposiciones generales, creo que las danzas contemporáneas mexicana y uruguaya, a partir de la condición común de "descentralidad ontológica" problematizada en la novela, han seguido en la producción de su propia contemporaneidad y autonomía de enunciación —determinadas por las respectivas historias de sus sociedades— la primera un recorrido arbóreo, y la segunda uno rizomático. El paradigma arbóreo, como lo explican Deleuze y Guattari (Deleuze y Guattari, 1978), es una lógica de construcción de saberes, experiencias y representaciones bajo el modelo del árbol (tronco central disciplinario del que parte la diversificación de las ramas que, de todos modos, siguen teniendo como referente central de su coherencia el tronco original, la sustancia compartida: de hecho, a pesar de las diferencias, se trata del mismo "vegetal"); este paradigma privilegia la temporalidad sucesiva, cronológica. El paradigma rizomático sigue una lógica de construcción de saberes, experiencias y representaciones basado en la multiplicación no programada de encuentros entre diferentes actores que no constituyen una misma sustancia sino que producen momentáneos planos de realidad; en este caso la temporalidad privilegiada es el presente.
La danza contemporánea mexicana tiene una existencia continua desde los años veinte del siglo pasado hasta la fecha. Nació en el marco de los impactos que el profundo movimiento revolucionario de 1910 tuvo sobre el estado bonapartista y se ha aprendido y cultivado en escuelas que surgieron, por ejemplo, en las décadas del treinta y cuarenta del siglo xx. Es decir, mal que bien, ha existido una permanencia, arraigada en los paradigmas de la danza moderna, que le ha otorgado un perfil esteticista y técnicamente, en términos convencionales, muy depurado. Si bien han existido fuertes personalidades y un número amplio de grupos, discursos coreográficos y compañías, me parece que la combinación de la preeminencia del paradigma modernista (necesidad de emplear una técnica dancística extracotidiana y virtuosa, el mantenimiento del pacto entre el lenguaje de entrenamiento y el lenguaje coreográfico, el diálogo privilegiado con la música, la prolija concreción escénica en el foro, la estabilidad de los grupos y compañías como colectivos identificados en su apuesta ético-estética), el diseño de políticas gubernamentales estables para la producción y la distribución de obra, así como para la formación de profesionales de la danza, y la entronización de ciertos paradigmas técnicos (la técnica Graham, por ejemplo, durante lustros) le han dado a la danza contemporánea mexicana un perfil arbóreo y un tanto endógeno, autorreferencial. Aclaro que lo dicho no implica un juicio de valor sobre su riqueza estética y su contemporaneidad, es sólo un intento de descripción de sus líneas de organización dominantes.

La danza contemporánea uruguaya, y apenas aventuro estas palabras me doy cuenta de mi atrevimiento pues ignoro casi todo de su historia, ha tenido un desarrollo menos sistemático, más signado por las personalidades de coreógrafas y maestras fuertes, que se apropiaron de los saberes de la danza moderna y posmoderna (de acuerdo a la nominación norteamericana) no tanto en un encuadre escolar institucional —que no existe hasta la fecha— sino de cara a las necesidades expresivas de sus respectivos proyectos artísticos. Hasta donde entiendo, la danza contemporánea uruguaya, si bien tiene antecedentes, no empezó a definirse como un campo artístico específico sino hasta un tiempo relativamente reciente —1970 y 1980— y se estructuró en un principio bajo la dirección de maestras-coreógrafas brillantes que se empeñaban en una actitud contradictoria de apertura hacia los múltiples saberes dancísticos, matizada por el cultivo de lealtades. Fueron sus discípulas —hoy coreógrafas que rondan los cuarenta años— quienes se arriesgaron a desplazarse y a multiplicar los encuentros, a "rizomatizarse". Desplazamientos tanto al interior del Uruguay como del extranjero (particularmente Europa) que en la medida en que no existía una continuidad arbórea les permitió privilegiar las investigaciones personales, muy atentas a las temporalidades y poéticas "contemporáneas" metropolitanas.
Ahora bien, con base en el relato del devenir dominante, proléptico, del desarrollo del tiempo, las dos modalidades no son equivalentes en términos de su contemporaneidad. La vertiente rizomática, en virtud de su mayor diálogo con las problematizaciones y aportes de las danzas metropolitanas, sería más "contemporánea" que la vertiente arbórea. Apunto que estas aseveraciones no las supongo, sino que las he escuchado en conversaciones, debates, festivales y encuentros en los que he testimoniado los sinsabores de una mutua ceguera: por una parte, la dificultad de un buen número de hacedores de la danza escénica mexicana para problematizar las limitaciones de la condición endógena (las implicaciones de las fatigas de las discursividades), situación a la que va aparejada la dificultad para aprehender las poéticas que debaten con "lo dancístico", y por otra parte, la menoscabada disposición para leer recorridos dancísticos otros, particulares, valiosos "aunque" estén desfasados de las corrientes centrales de las poéticas dancísticas, con respecto a las que serían "anacrónicos". Nos ha faltado salir de los encuadres conceptuales dominantes y asumir las tareas de traducción entre las diversas maneras de habitar la complejidad del presente, labor epistemológicamente liberadora a la que nos invita Boaventura de Sousa Santos. Me parece que nos sería conveniente hacer las historias de cómo y por qué se han constituido en sus maneras específicas nuestras respectivas danzas

escénicas. Se trata de mejor sabernos a partir de la asunción de una epistemología que nos haga justicia y nos permita encontrarnos en la fiesta de los pares.
Ahora bien, si apunto que la danza uruguaya y la danza mexicana habita cada una su contemporaneidad, no es para invitarnos a que nos instalemos en el relativismo cultural (en la democracia cultural sí, pero no en el relativismo en el que toda manifestación vale lo mismo que la otra). Creo que los paradigmas estéticos —las poéticas— se agotan y que le hace bien a los campos artísticos "contaminarse" de los otros para reformularse y enriquecerse. Posiblemente en este momento, la muy buena danza mexicana requiera mucho de la muy buena danza uruguaya para ir más allá de sus certezas, para aventurarse a ir más allá de las ligaduras de lo "estético" (nuestro logro y nuestro borde). Quizá la muy buena danza uruguaya requiera algo de las implicaciones sociales de la cortesía de la forma como principio de inteligibilidad que la muy buena danza mexicana cultiva.
En todo caso, estoy convencido de que es bueno "hacerse ruido" y quizá este trabajo es sólo una invitación a que nos hagamos ruido mutuamente, enriqueciéndonos, fundada en el hondo aprecio que tengo a nuestras danzas y a nuestros países. Quizá este escrito es sólo un pretexto para decir que me gustan México y Uruguay, un pretexto para declarar que creo en la América Nuestra como parte de una noción ampliada de sur en la que quepan la especie y la tierra, y que creo que lo contemporáneo de un arte —siguiendo a Marcuse (1978)— radica en el principio de realidad otro, la realidad otra y el tiempo otro que la poiésis simbólica produce desde ya cuando disputa y se sale de las acotaciones del mundo regulado. De esta manera, lo contemporáneo no está adherido a una poética particular sino a una actitud, a una ética-estética problematizadora y auspiciante: lo contemporáneo no sería la expresión del presente sino la invitación a que nuevos mundos advengan.
En este sentido, recuerdo con agradecimiento el dueto que una pareja de artistas de la danza uruguayos radicados en México —Anibal Conde y Magdalena Leite, ella formada como bailarina y coreógrafa en México y Uruguay— nos regalaron durante las presentaciones del proyecto Arrecife del Colectivo AM en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. Creo que en su bellísima intervención se entretejen y dialogan de manera compleja las lógicas de nuestras dos danzas, "modernidad" y "contemporaneidad", "transgresión" y "cultivo" de la convención escénica: una pareja desnuda "presenta" su amor por fuera de las reglas de la diégesis (no hay historia, ni justificaciones, sólo una pareja en "situación"), pero al mismo tiempo "representan" diegéticamente su situación mediante el recurso de danzar secuencias pautadas de danza popular y de espectáculo (que incluyen unísonos y cuentas de "ochos" evidentes), que hacen aparecer vestimentas y situaciones "virtuales" (porque es nuestra mente la que las proyecta sobre los cuerpos), combinadas con el procedimiento posmoderno de la lista de instrucciones y el énfasis puesto

no en la delimitación de una obra —aunque el uso del timing y la energía están cuidadosamente diseñados— sino en la condición de experiencia ante y con el espectador-espectadora. Se trata de una pieza magnífica que nos coloca en la contemporaneidad del amor cumpliéndose como transparencia.
No me oculto que esta interpretación de la pieza de Leite y Conde como manifestación del diálogo afortunado entre nuestras danzas tiene mucho de artificial y que más bien expresa mis afinidades electivas y la historia de mis afectos (qué hacerle...). Me percato también de que la complejidad de las tareas de traducción cultural no puede reducirse sólo a la situación de un solo par. En la vida cultural y artística —estoy convencido— la forma más adecuada de relación es la poliamorosa. Que se multipliquen entonces los encuentros, con alegría, equidad y justicia por fuera de las lógicas de la epistemología del norte.

A propósito de un hombre desnudo

Tus tres días en mis tres días 2

Armo pacientemente un porro en una plaza, cerca del INAE. Veo la gente ir y volver y me entrego a mis pensamientos, a mis emociones. Te desnudaste ante mí y eras un cuadro, una síntesis perfecta de lo que habías dicho. Conquistaste para vos una libertad que no era tal si no la llevabas hasta el límite, si no la entregabas en esa forma extraña de vulnerabilidad y fortaleza, si no la ponías a jugar en el mundo de los otros, para los otros, contra los otros. No era libertad real lo que conquistaste si no ponías a jugar tu intimidad con los demás, con el público que hacía de mundo. No bastaba con vencer al mundo interno, había que hacerlo en el externo. Tu cuerpo se ofreció sin protección, y apelaste a que, quien pudiera, quien así lo decidiera, se hiciera cargo de tu fragilidad, como lo estabas haciendo vos. Te mostraste en todas las posiciones posibles, habilitando a los demás a que agotaran su curiosidad por tu cuerpo, y que empezaran así, después de hacerlo, a mirar otras cosas, a sentir otras cosas. Respetaste los límites de los otros, también. Fue con cuidado, fue sutil y amoroso. No querías agredir con tu desnudez, querías probar tu libertad, llevarla al límite, hacerla arte, querías hacerla política. Trabajabas con un material delicado, tu intimidad, tus historias más conmovedoras, tu material de vida, tu obstinación dramática por el amor, tu privacidad que se hace pública, propusiste un encuadre donde nada podía salir mal: incluso si te quebrabas, eso iba a estar bien, esa era la fragilidad que se convierte en fortaleza al hacerse cargo. Desplegaste una ética en donde te protegiste en la desprotección absoluta porque una vez que expusiste tus fragilidades ¿dónde más podrían atacarte? Un poema de Juarroz dice:

> Cuando se ha puesto una vez el pie del otro lado y se puede sin embargo volver, ya nunca más se pisará como antes y poco a poco se irá pisando de este lado el otro lado. Es el aprendizaje que se convierte en lo aprendido, el pleno aprendizaje que después no se resigna a que todo lo demás, sobre todo el amor, no haga lo mismo. El otro lado es el mayor contagio. Hasta los mismos ojos cambian de color y adquieren el tono transparente de las fábulas.

Siempre pensé eso con respecto a la poesía. Lo que me lleva a la literatura es la extrañeza, es la posibilidad: bien, las cosas son éstas, pero podrían ser otras. Eso que es tan terrible y tan esperanzador al mismo tiempo. Ésta es mi obsesión, ese es mi otro lado, y en la línea, como una equilibrista, vivo. En éste y en el otro lado, caminando los márgenes, habitando la posibilidad de caerme, cayendo a veces, aunque nunca tan radicalmente como para hacerme pedazos. En esto, puede que la literatura sea una cobarde habitación del otro lado. En el liceo me quedé con algo de Aristóteles, que hablaba de que las cosas son algo en acto y algo en potencia, de ahí a la física cuántica, y de ahí a identificarme con todas tus búsquedas, de ahí que escribo, como para respirar. De ahí que he vivido el amor de unas maneras que no podría contar a cualquiera en cualquier parte, como tal vez vos sí podés, en una decisión y en una ética a la que todavía no me lanzo porque... porque también están los otros, y a veces camino en el difícil equilibrio entre el cuidado y la culpa. Me pregunto si a tus afectos los llevás a ese compromiso radical con la libertad y la transparencia, de qué maneras responden y siguen estando ahí, de qué manera no quedarse solo, cuál es la exigencia que le plantea al otro estar a la altura de tu desnudez, ¿quién puede de veras sostenerlo? ¿Quién puede hacerlo hasta el final? ¿Y vos, podés volver al otro lado, después de haber estado en aquel? Nietzsche era que contaba, creo (soy muy poco dada con la memoria), una anécdota de los alpinistas, en ese punto, clave, donde llegaron a lo más alto y ya no pueden subir más, pero tampoco pueden descender. ¿Se puede estar acompañado en ese lugar? ¿Por cuánto tiempo? ¿Y después, cómo diferenciar lo ético, lo político y lo consciente, de su relación con nuestros huecos? ¿Cómo superar nuestras necesidades más miserables? ¿Nuestras pulsiones oscuras, no tan sanas, nuestra necesidad de cubrir los vacíos más estructurales? ¿Y después, qué hacer con el mundo, en el mundo, por el mundo?

El desamor te habilita una generosidad que de tan sincera te duele, que me duele contigo. Yo también lloré con tu auténtico deseo de felicidad para una persona a la que seguís amando. ¿Pero no es también amor estar con el otro con sus miserias y sus límites? ¿Estar a veces de este lado y a veces del otro? ¿Cómo estar con otro desde la ética de la transparencia y seguir cuidándolo?

Me doy cuenta de que los hombres que me han amado son más de los que he amado.

Propusiste una honestidad tan radical que me interpelaste, es decir, creo que conmigo uno de los tantos fines que podías buscar se cumplió, y por eso el agradecimiento, y por eso es que mi vulnerabilidad le debía unas palabras a la tuya, unas preguntas a la tuya, unas historias a las tuyas, un amor al tuyo. Una vulnerabilidad aún en el terreno de lo cobarde, la mía, que se te ofrece como una confesión privada, que quizá alguna vez, se vuelva también política, se vuelva responsable, se haga cargo, que quizá alguna vez encuentre la manera de llegar acompañada a ese lugar tan alto de las montañas.

Gabriel Maccio Pastorini
Sebastián García

A mí también (1)

Sebastián García.
Bailarín y Coreógrafo

La propuesta A mí también es una experiencia nueva; nueva por el público al cual va dirigida: adolescentes, y nueva también por que el tema que se plantea en la obra es el despertar de la sexualidad. Ya la palabra sexualidad nos remite a muchas otras palabras, y realmente para mí fue un cuestionamiento muy fuerte porque sentía que en cierto grado era un tabú, y fue algo que sentí también en el trabajo en el grupo, porque en el arte no sé si tenemos la capacidad de abrir todo ese espacio de sexualidad para reflexionar sobre eso. Es un tema que viene con nosotros desde el nacimiento pero que se construye todo el tiempo. Desde pequeños, generalmente se nos enseñan asociaciones como la del vestido rosado para las nenas o la ropa celeste para el varón; más adelante, esa misma construcción continua en las instituciones educativas.

Entonces pensamos en eso: ¿cómo tratar un tema así?, especialmente para un público desconocido. Entonces resolvimos con Gabriel Macció Pastorini, director y dramaturgo de la obra, hacer una investigación de campo más allá de la observación. El trabajo iba a ser dirigido, en una primera instancia, a una población en particular de la ciudad de Tacuarembó. Así que estuvimos viajando para hablar con los referentes de sexualidad de los centros de estudio de los adolescentes y jóvenes de aquella ciudad, para saber qué estaba pasando con esos muchachos, cuál era su experiencia, cuáles eran los cuestionamientos que ellos les transmitían.

La impresión que me quedo es que se sigue sin hablar de sexualidad, se habla de cómo prevenir enfermedades, de las precauciones, de cómo no engendrar; pero de lo que nos une en la experiencia como humanos, lo que tiene que ver con la sensación y lo sensible termina quedando de lado. Y creo que, más allá del tabú, es una sensación de que se trata de no incidir en la decisión de ese adolescente, de no asumir la responsabilidad de la transformación y de la elección que este realice. De hecho, y es un dato no menor, intentamos dentro de la institución Liceo, que se nos concediera un tiempo para cohabitar el espacio e interactuar con los adolescentes. Esto no fue posible: según las autoridades necesitábamos una autorización especial, que nunca nos llegó, para poder hacerlo. Con esto pretendo observar la actitud de los mayores que, intentando salvaguardar a los adolescentes, en este caso los llevaba a aislarlos.

Es ahí cuando reflexiono sobre ¿para qué realizar obras de danza para niños o adolescentes? En un principio, particularmente, pensé: "tengo la chance de transformarlo, de que los adolescentes piensen la sexualidad como yo quiero que la vean", pero después pensé: "no, ¿qué derecho tengo a decirles hacia dónde ir o qué es bueno o malo. En qué lugar de importancia me estoy colocando que considero que por generar un solo encuentro con un grupo que desconozco y me desconoce, podré influenciar en su espacio íntimo reflexivo?". De alguna forma estaba subestimando la capacidad de discernir del ser humano, en este caso de un grupo de adolescentes. Por momentos me sentí influenciado por el síndrome del artista-héroe de la sociedad.

Entonces... ¿qué posibilidades tengo?

Bueno, tratemos de reflexionar sobre este momento. Quizás cada uno puede sentir cercana la adolescencia, aun sabiendo que esa etapa pasó. Pero también tenemos en cuenta que, así como el adolescente se refleja consigo mismo —y sostengo este pensamiento: "nadie piensa como yo, nadie siente como yo"—, cada uno de nosotros pasó por esa etapa en un lugar particular, en un momento particular de su vida y de la vida de nuestro país; porque otro tema importante es que la obra no trata de hablar del despertar de la sexualidad de la adolescencia general, del universo, sino de una población en particular, el adolescente de Uruguay, y que esa particularidad también nos acerca y nos marca.

¿Y qué pasa sobre la información de sexualidad?, ¿qué es informar sobre sexualidad?, ¿hay qué hablar sobre sexo?, ¿hay que hablar sobre sexo entre nosotros? ¿Hablamos?, ¿qué pasa con la información que el adolescente recibe de los medios, con toda esa información explícita que tiene que ver con el copular o con el cambio de posición y con algún u otro sentido que uno pueda realizar para mejorar la cosa, pero que no tiene que ver con lo que nos pasa en el costado emocional, en la sensibilidad del ser humano?

Debíamos entonces aclarar cuál era nuestra necesidad, qué queríamos decir: ¿queríamos hablar puntualmente de sexualidad? ¿O nuestro interés era sobre una situación más sensible aún: el despertar en la vida a una nueva etapa tomando la sexualidad como ejemplo, el pasaje de la niñez a la adolescencia?

Quisimos abordar la obra desde ese lugar. Era el lugar que considerábamos que podíamos llegar a contener. ¿De qué manera? Tratando de decodificar cierta información para intentar recodificarla en el camino de la visión adolescente, no de cómo ve las cosas sino ante qué se vuelve sensible. También pensando esa situación

de la adolescencia como etapa de video clip, vertiginosa, en la que todo tiene que ser ya, en la que «no me tomo mucho tiempo sino me aburro», etcétera.
Entonces el lenguaje utilizado toma situaciones cotidianas como una forma de seducir y llevar al espectador hacia un lugar sensible, de acercar la mirada y también de darle tranquilidad. Sabíamos que el público para el cual estábamos pensando la creación no tenía, en su gran mayoría, hábito de asistir a hechos artísticos. Esta realidad dificultaría la conexión con la propuesta y nos llevó a aconsejar a los adolescentes, cuando llegaban a presenciar la obra, que leyeran el programa para introducirlos en el argumento como forma de contextualizar lo que iban a ver. También, al finalizar la obra, los invitamos a compartir una charla entre actores, público y directores sobre lo que habían presenciado y el proceso de creación.
La realidad nos enfrentó a que, más allá de nuestro mensaje, de hecho, para la gran mayoría del público era la primera vez que asistían a una presentación. Era la primera vez que compartían el espacio con otros en una situación artística de la que a su vez formaban parte.
Esto nos llevó a replantear el objetivo de lo que estábamos haciendo. Nuestra intención primaria era sensibilizar acerca de un tema-situación puntual: el despertar de la sexualidad en la adolescencia. Pero a mi entender lo que de hecho estábamos haciendo era ayudar a un despertar hacia la sensibilidad, llamar a la atención y a la concentración del espectador para brindarle un espacio-tiempo en el cual descubrirse como ser sensible y reflexionar sobre lo acontecido, pudiendo "desnudarse" frente al otro en el momento de emitir opinión.
A continuación se incluye un intercambio con el orador a partir de una intervención de un miembro de la audiencia de la mesa de reflexión:

> Participante: —Hay algo que me queda resonando: de alguna forma los tres compañeros que expusieron refieren a ella, y es que para partir en el debate del qué y el hacer deberíamos definir el concepto de educación. Como artistas, todos tenemos prejuicios hacia lo que son las instancias de educación formales y hacia lo que es el sistema educativo. Y, ¿qué es el teatro educativo? Yo tuve un maestro, Omar Grasso, y él siempre hablaba del tema de los contenidos, estaba muy preocupado por el tema de los contenidos, era de lo que siempre hablaba. Pienso que uno por acción o por omisión en una instancia de comunicación como artista está educando. Entonces me parece que estaría bueno si tuviéramos esa posibilidad de pensar, reflexionar sobre qué es educación, porque capaz que nosotros asociamos al teatro educativo con una obra que hable sobre el Artiguismo o de una cosa así. En realidad a través de un gesto o una imagen, de una música, uno está también impartiendo un valor y eso refiere a lo que es un concepto primario de educación, que es sembrar, que es regar, que es guiar, que es conducir; y eso sería bueno también abrirlo con las personas que son las que tienen el primer contacto del niño hacia teatro, que es lo que decía el compañero [Richard Rivero]: muchos niños, si no es por la escuela, nunca van a ir al teatro en su vida. De hecho, muchos adultos nunca han ido al teatro. Pienso que sería importante redefinir el tema educación, para nosotros lo que es, y qué es el teatro educativo, si es que lo hay o no lo hay. Gracias por la instancia y las ponencias, muy buenas.
> Sebastián García: —Pensaba que eso que tu decías, tanto como artista así como ser humano, educar, educación… Me parece que el contacto con cualquier cosa nos transforma, no nos deja igual, me parece más que como artista, como ser humano: qué estoy diciendo, estoy diciendo algo y ese algo de ese alguien va a reflejar en otro. Puntualmente, en mi caso y en nuestro caso de la obra es difícil que se nos tome con el concepto educativo, porque al tener tanta carga de movimiento es muy difícil que el movimiento se decodifique en un mensaje lineal hacia un lugar, es realmente difícil la cercanía. A nosotros nos pasó al presentar la obra, que más allá de buscar una codificación cercana, como les comentaba en mi exposición, que lo que quisiéramos decir fuera simple de tomar, nos pasó con muchos adolescentes que no entendieron nada y para muchos era la primera vez que iban a ver una presentación, que tampoco era en un teatro, era un espacio de un club social, hay millones de variables. Y a la hora del movimiento sucede eso: el hecho de ¿cómo completo el movimiento que se me está dando, como espectador? Es como la autorreflexión que es a lo que apuntamos nosotros con la propuesta, reflexión para decir "no me gustó", o decir "no entendí nada pero me gusto cuando se libera la protagonista".

(1) Espectáculo de Teatro Danza dirigida a público juvenil, el cual aborda el tema del despertar de la sexualidad. Estrenado en 2010 y premiado por los Fondos Concursables para el fomento de la actividad Artística Dirección Nacional de Cultura MEC, Uruguay.







Fotos: Karin Porley

Julio, 2013.
Agradezco las traducciones
y las esclarecedoras reflexiones
de Daniela Barbeito para
escribir el siguiente artículo.

Movimiento e improvisación. Relato de 4 meses de exploración

Cierran las barreras, saben entonces que nadie atravesará la vía: no se sigue de ello que puedan predecir que la atravesarán cuando ustedes abran
Henri Bergson

Introducción

En 2013 por alguna razón muy larga de explicar aquí, me decidí a llevar adelante un proyecto que abordara la temática de técnica e improvisación en danza contemporánea. El proyecto es bastante amplio, pero principalmente consiste en realizar cursos de formación intensiva en el extranjero, series de laboratorios de investigación individuales y con colegas con experiencia en la temática. Hasta el momento además de tomar cursos intensivos en Argentina, convoqué en marzo a algunas poquitas colegas y amigas cercanas para trabajar en modalidad de laboratorio en la ciudad de Montevideo. Algunas no pudieron y a otras pensé en llamarlas cuando estuviera todo más avanzado. Lo que sucedió finalmente es que si bien tuvimos visitas puntuales, nos quedamos trabajando cuatro improvisadoras regularmente, una vez por semana, de fines de marzo a junio inclusive. El siguiente texto pretende describir y sistematizar parte del proceso llevado a cabo en los mencionados laboratorios.

Sí, el marco de los encuentros ya estaba, ¿y ahora qué?, me preguntaba. Yo no quería guiar los laboratorios, tampoco quería que se fueran para cualquier lado; me propuse entonces simplemente trabajarlos. Guiar o no guiar, es en este punto que me

encontré con una de las primeras dualidades, una de las tantas que luego siguieron apareciendo en gran parte de la exploración. El proceso estuvo plagado de falsas dicotomías, formas de mirar occidentales no siempre muy esclarecedoras cuando por ejemplo trabajamos con conceptos como la percepción, que es por definición múltiple. Sin embargo, luego de realizar un curso con la filósofa y bailarina francesa Marie Bardet, tomé de allí algo muy valioso para re pensar las dualidades, que es sustituirlas por el concepto de "al mismo tiempo".

Sensación y movimiento como coexistentes

Luego del marco, del guiar y no guiar al mismo tiempo, empezamos. Y manos en la masa, comenzamos a profundizar en los conceptos de sensación, percepción y movimiento. Hallamos que para nosotras las sensaciones siempre están, la percepción la atribuimos al acto de llevar la atención a la sensación, es decir que la sensación está siempre antes de la percepción y esta última ya es una actividad, un movimiento. Asimismo otro teórico francés, Michel Bernard, plantea la presencia de la actividad aún antes, ya que toda sensación implica una acción de resentir. Bernard distingue cuatro quiasmas sensoriales, el primero es el Intrasensorial, el cual define como "Imanente al funcionamiento de cada órgano. Designa el hecho paradojal de ser a la vez y de manera reversible, activo y pasivo. Es decir, por ejemplo: veedor-visto, tocante-tocado, escuchante-escuchado". Toco al mismo tiempo que soy tocado, las distancias entre sensación y movimiento se acortan. Proponemos concebir la sensación y el movimiento no como dos polos opuestos y separados, sino como polos coexistentes unidos por una continuidad matizada.

En el trabajo en laboratorios, trabajamos específicamente las ficticias dicotomías planteadas en el párrafo anterior: sensación —movimiento, actividad— pasividad, ejercitando el hacer y atestiguar. Dicho ejercicio y sus variantes plantea una o varias personas en el rol activo de hacer y una o varias personas en el rol pasivo de atestiguar. Al profundizar el ejercicio pudimos observar en la experiencia como el hacer y el atestiguar coexisten todo el tiempo y muchas veces se acercan muchísimo. También observamos la diferencia del cambio de estado entre el rol de hacer y atestiguar, si bien trabajamos con los matices existentes entre uno y otro rol, observamos que en el rol de hacer el autojuzgamiento tenía un rol más predominante que en el rol de atestiguar. De todas formas entrenarlo, trabajar los matices y reconocer la coexistencia y muchas veces la aproximación entre ambos, nos permitió suavizar el cambio de estado entre un rol y otro. Bardet respecto a dicha aproximación señala: "Si mi sensación tal como mi acción son movimientos, estremecimientos, dos distancias que eran frecuentemente distinguidas se aproximan: percibir y actuar, pasividad y actividad, pasado y futuro, en tanto inmediatos participan de mi presente".

Si bien coexisten en nuestro presente la actividad y la pasividad, podemos llevar nuestro foco más hacia la actividad o más hacia la pasividad. En los laboratorios trabajamos con el concepto de *dégrad* y matices entre lo activo y lo pasivo. Asimismo con un planteo similar, el filósofo francés Henri Bergson plantea una diferencia de dirección y grado entre actividad y pasividad. Bardet retoma dicho autor y plantea:

Bergson no busca definir los movimientos del cuerpo como una danza, pero efectúa un gesto filosófico fuerte al conceder la misma naturaleza a la percepción y a la acción (...) no ver entre percibir y actuar una diferencia de naturaleza sino una diferencia de dirección, como una declinación del grado, es completamente primordial.

Por lo planteado anteriormente sensación y movimiento coexisten, y hay una diferencia de matices, grados o direcciones entre ellas. Puedo ir de la sensación al movimiento de forma gradual, paso por paso, matiz por matiz, o puedo proponer una aceleración y pasar de la sensación al movimiento o viceversa, en un solo paso. De esta forma, conceptualizamos los dos polos de sensación y movimiento, pasividad y actividad, unidos por una continuidad. Creo pertinente plantear la siguiente interrogante: ¿tal continuidad es necesaria? o ¿puedo realizar saltos para llegar de la actividad a la pasividad y viceversa? Tal vez no sea la imagen de "tunning" la más indicada, ni la de *dégrad*, sino que tal vez sea posible realizar saltos entre un matiz y otro. Dicha interrogante queda planteada para futuras exploraciones y seguramente otras disciplinas como las científicas tengan mucho para decir al respecto.

Capítulo XIV

"Combinar movimientos-sensaciones y movimientos-acciones, sentir y moverse, escuchar-leer y actuar, tal podría ser una primera manera de decir lo que sucede en una danza". En este sentido, y por lo planteado anteriormente, podemos decir que nuestras danzas se basan en los entres, en las combinaciones y en la coexistencia entre la percepción y la acción. Sin embargo siempre estamos percibiendo al mismo tiempo que actuando, entonces ¿cuál es la naturaleza específica de una danza?, ¿qué es lo que delimita el inicio de una danza?, ¿simplemente llevar la atención a estas combinaciones?, ¿o decidir empezarla?, ¿cómo puedo provocar el inicio de

una danza?, ¿cuándo como espectadores podemos identificar el comienzo de una danza?

En los laboratorios relevamos que las performers individualmente utilizaban auto indicaciones para comenzar en las improvisaciones grupales, por ejemplo: estoy acá, ya empecé, voy. Sin embargo, al practicar los inicios, observamos muchas veces una brecha entre la decisión de comenzar y el verdadero inicio: "nos sucedía que una cosa es decidir empezar y otra realmente empezar". Comenzar, estar realmente adentro de una improvisación, corresponde más a un estado que a una decisión. Un estado concebido como un proceso de apertura a las conexiones internas al mismo tiempo que a las conexiones externas, con la intención de develar, de hacer aparecer lo ya existente. En las improvisaciones nos proponemos hacer emerger y evidenciar algunas relaciones que nos interesan; "no se trata tanto de la voluntad de decir blablablá, sino del hecho que quiero que ese blablablá salga".

Es difícil justificar porque es uno y no otro el inicio, parecería que está más en el orden de lo esencial. Me atrevería a decir que un inicio es un corte ficticio, una marca subjetiva en un devenir que está sucediendo. Una marca realizada en tiempo presente, muy influenciada por el pasado y mirando hacia el futuro. De la misma manera también el final es una marca arbitraria, el mismo puede decantar del desarrollo de la improvisación o puede interrumpirlo de manera compositiva, y es así que el fin es otra marca subjetiva en el devenir. Dichas marcas de comienzo y fin son construidas por varias otras marcas o por procesos. En un laboratorio surgía: "Para decir un final no es una señal, son varias señales. Hubo muchos finales pero hay un final que se construye con varias cosas".

Asimismo al realizar estas dos marcas en el devenir (principio y final), estamos encuadrando el desarrollo de la improvisación. Cuando estábamos trabajando esta temática en los laboratorios observamos que la exploración había cambiado de fase, es decir, en la primera fase nos ocupamos de generar más libertad, de agrandar el rango de posibilidades del movimiento, así como de profundizar en el estado para improvisar, pero luego, nos preguntamos ¿qué hacer con todo esto?, ¿qué hacer con lo que aparece, surge, emerge? Empezamos entonces a intentar hablar sobre lo que sucedía en el desarrollo de las improvisaciones, sobre todo desde el rol de espectadoras. Y en esto de intentar hablar, surgían desde la palabra principalmente dos grupos de conceptos; uno el de las indicaciones como pueden ser "comienza", "exagerar", "transformar", etc., y el otro, el de las imágenes como pueden ser "una flor en el negro", "pileta libre", etc.

Es así que iniciamos el trabajo con partituras/estructuras, que son como una receta de las improvisaciones. Sí, en formato receta de cocina las estructuras/partituras plantean algunos puntos en el desarrollo de la improvisación. Por ejemplo, esta es una partitura/estructura realizada en el laboratorio:

Pausa / Todas sobre los dedos de los pies / Todas buscamos algo / La tierra gira / Un solo / 5, 6, 7 y 8 / Explosión / Una pregunta / Dar una mano / Rasgar / El otoño 11.

Así como la partitura/estructura permite realizar algunas marcas en el desarrollo de la improvisación, y potencialmente permite tejer el desarrollo de la improvisación, está en las manos de su creador qué tan abierta o qué tan cerrada sea. Es decir, puedo tener una estructura muy cerrada, y de esa forma cualquier grupo de performers la va a interpretar de manera similar, o puedo tener una partitura muy abierta en donde los performers tengan mucho espacio en el campo de la interpretación y el resultado sea siempre diferente para diferentes personas o en diferentes momentos. O puedo tener (para mí éstas son las más interesantes) una partitura cerrada y abierta al mismo tiempo, con algunos puntos más cerrados como por ejemplo: "pausa" y otros más abiertos como por ejemplo: "un baño de sol".

Asimismo las partituras/estructuras, a través de su contenido, tienen la capacidad de iluminar e influir en nuestra percepción y su composición, y por sobre todo tienen la capacidad de ofrecer un marco para generar nuevas composiciones en conjunto. Ahora bien, así como la herramienta de la partitura/estructura nos permite tejer el desarrollo de la improvisación, también nos puede ayudar con el registro de la misma. Es decir, hacer el camino inverso: realizó una danza y luego construyó la partitura/estructura de la misma a modo de registro. Puedo jugar con estas direcciones como herramienta metodológica: danza-partitura o partitura-danza, o incluso danza-partitura-danza, etc.

Hay varios improvisadores de trayectoria, que han realizado estructuras/partituras de sus trabajos de improvisación y muchas de ellas son realizadas por grupos de bailarines frecuentemente, es decir hay algunas partituras famosas que son practicadas por grupos de personas, generalmente en conjunto. Es el caso por ejemplo del Underscore, que es una partitura creada por Nancy Stark Smith a partir de la observación de sucesivos encuentros de improvisación de danza de contacto (Jamslson, el cual se basa en herramientas similares a las de una cámara (play, rew, ff, pause, etc.); ambas son practicadas por grupos de bailarines en diferentes partes del mundo.

Buscando un final

Llegando al final de los cuatro meses de realización de los laboratorios de investigación me pregunté ¿cómo sacar a la luz el material trabajado? Una primera estrategia para ello es la redacción de este artículo, la cual evalúo positivamente en tanto me permitió describir y sistematizar parte de lo explorado en los laboratorios, plantear y profundizar algunos de los conceptos trabajados, así como vincularlos e iluminarlos por algunos teóricos (principalmente por los filósofos franceses antes citados). Por otra parte considero que otra buena forma de compartir este material es con su presentación escénica; me parece válido producir dispositivos escénicos que permitan compartir al mismo tiempo que profundizar parte del material trabajado. Producir dichos dispositivos puede ser el eje de una futura etapa de laboratorios, la cual se base en trabajar el movimiento y la improvisación para la escena.

* * *

DanceAbility como espacio transformador

Introducción

A partir de mi experiencia como bailarina en la comunidad de Danceability en Uruguay, es que considero dicha práctica como óptima para revisar y discutir algunos de los contenidos del Curso de Postgrado realizado en el primer semestre del 2009 en la Facultad de Humanidades-UdelaR: "Antropología del cuerpo", a cargo de la docente Susana Rostagnol. Asimismo el presente texto se constituye como el trabajo final de dicho curso.

Es preciso señalar que a nuestro entender los talleres de Danceability se constituyen como espacio óptimo para problematizar y reflexionar sobre el cuerpo como constructo. A pesar de que todas las acciones que constituyen la cotidianeidad de los hombres implican la intervención de la corporeidad —"La existencia es, en primer término, corporal"—, sin embargo problematizar el cuerpo implica descubrirlo como producto, como punto de encentro de múltiples representaciones individuales y colectivas. La lectura del cuerpo implica comprender lógicas sociales y culturales, nos obliga acercarnos a los imaginarios y a las significaciones de los sujetos en interrelación.

Todos podemos bailar, es la afirmación que embandera la propuesta de trabajo de danza e integración denominada Danceability. Los talleres de dicha disciplina están orientados a personas con capacidades diferentes, bailarines con y sin experiencia, fisioterapeutas, deportistas y personas que trabajan con el cuerpo en general. Danceability desde su creación en 1979, la Compañía Joint Forces y su Director Alito Alessi, han mantenido como propósito cultivar el desarrollo de la danza y la expresión creativa en movimiento de todas las personas. En tal sentido dicha propuesta trabaja para eliminar los prejuicios que inhiben la diversidad cultural y artística hacia la educación, la comunicación y el arte performático.

Este trabajo tiene por objeto abordar la concepción del cuerpo como herramienta y analizar la práctica de Danceability. Principalmente dividimos nuestro análisis en tres puntos: el primero es acerca del carácter transformador de hábitos a partir de la práctica; el segundo versa sobre el deber ser del cuerpo según nuestra sociedad contemporánea; y el tercero reflexiona acerca de la estigmatización de los cuerpos y el problema de la integración. Intentamos iluminar mediante elementos teóricos, testimonios y reflexiones de los integrantes de la comunidad Danceability. Para ello realizamos una revisión bibliográfica, utilizamos materiales audiovisuales, notas de los talleres, así como también información disponible en la Web.

Danceability como espacio transformador

Danceability tiene carácter revolucionario en tanto no es tradicional en nuestras sociedades occidentales, es decir no es frecuente para nosotros la danza inclusiva de personas con capacidades diferentes, refiriéndolos a dicha danza no con fines terapéuticos sino como actividad artística e incluso espectacular. Según Marcel Mauss, "sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional". En tal sentido el andar, el nadar, el bailar y las actitudes corporales en general se corresponden con las costumbres propias de cada sociedad. Sin embargo la propuesta de Danceability cuestiona las concepciones hegemónicas de cuerpo y danza.

Al decir de Mauss las actitudes corporales responden a las especificidades de cada sociedad, y están estrechamente relacionadas con los hábitos, los cuales "varían no solo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda". En éste punto es que Bourdieu retoma a Mauss planteando que el habitus:

> ...produce historia conforme a los principios engendrados por la historia. Asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que depositadas en cada organismo bajo la forma de principios de percepción, pensamiento y acción, tienden con mayor seguridad que todas las reglas formales y explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su consonancia a través del tiempo.

Es así que podemos observar que el trabajo de Danceablitiy trae aparejado cambios en nuestro habitus principalmente en dos niveles. A un nivel macro como planteamos anteriormente, el trabajo de danza inclusiva cuestiona, desmitifica y modifica prejuicios sociales muy frecuentes e impuestos explícita e implícitamente en nuestras sociedades. En tal sentido, la directora del proyecto en Uruguay comenta acerca del trabajo: "Rompe con muchos prejuicios ya cuando uno lo ve (...) nunca pensé que a alguien que no tuviera dos piernas lo iba a ver moverse, bailar... eso no estaba dentro de mi mundo, dentro de mi imaginario, y ahora está y ya sólo esa apertura es buenísima".
Y a nivel micro o individual permite la exploración del cuerpo profundizando en la percepción de sensaciones, en la concepción de tiempo y espacio, en la identificación de limitantes y de posibilidades corpóreas, en la exploración e imaginación del movimiento, en la conciencia del cuerpo en relación al espacio y también a otros cuerpos, entre otros ejes nodales del trabajo. En tal sentido entrenar dichas exploraciones conduce a importantes modificaciones en la danza de cada persona y también en las actitudes de la vida cotidiana.
A modo de ejemplo, una bailarina profesional en el transcurso del taller de Danceability dictado el pasado año en Montevideo reflexiona acerca de la transformación de su danza habitual, comentando: "... bailar desde la sensación te hace decir... bueno no tengo que hacer un grand jeté, o una gran pirueta... sino buscar la autenticidad del movimiento". Es a través de éstos dos niveles mencionados que el trabajo de danza integradora exige atravesar procesos de rupturas, quiebres, deconstrucciones que a su vez permiten redefinir y reconstruir al individuo y a las diferentes formas sociales.

El deber ser del cuerpo

El estudio sociológico o antropológico del cuerpo exige redoblar esfuerzos por delimitar el objeto: es que el cuerpo "es la interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico". Le Breton advierte que el concepto de cuerpo admite ambigüedades; es frecuente nombrar al cuerpo como un fetiche, es decir omitiendo el hombre que a éste lo encarna. Sin embargo el autor exclama "nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres". El cuerpo lejos está de constituir una naturaleza indiscutible, no se presenta como una realidad objetivada. Por lo que el abordaje del cuerpo en principio puede parecer fácil, por concreto, tangible, pero el cuerpo que parece tan evidente en realidad está construido socialmente; conjugando dos lógicas. Por un lado se debe a las lógicas colectivas y por el otro desde las lógicas internas del sujeto que lo encarna.

Le Breton señala dos trampas usuales al teorizar sobre lo corpóreo. La primera es afiliarse al discurso biomédico y conceptualizarlo como una realidad objetiva, separando al hombre de su cuerpo, y considerándolo como algo en sí mismo. La segunda se constituye como la inversa de la primera: dar carne al hombre. Un ejemplo de ello son las medicinas populares, el autor nos explica "el cuerpo se asimila a un campo de fuerza en resonancia con los procesos vitales que lo rodean. En las tradiciones populares el cuerpo está unido al mundo, es una parcela inseparable del universo que le proporciona su energía. Es una condensación del cosmos".
Sin embargo la visión moderna del cuerpo que predomina en las sociedades occidentales no es legitimada por la idea de unión cuerpo-cosmos, sino que se basa en la lectura del cuerpo a través del saber biomédico. Asimismo existen diversos estudios que demuestran que en ciertas sociedades el cuerpo se presenta unido al cosmos, inscriben al cuerpo en "...una red compleja de correspondencia entre la condición humana y la naturaleza...".
No existe una naturaleza del cuerpo, como toda cosa propia del hombre, el cuerpo es construido social y culturalmente. El niño al nacer está dispuesto a reproducir e interiorizar los rasgos de cualquier sociedad (incluso está demostrado que puede adoptar conductas animales), constituye una suma infinita de disposiciones antropológicas que solamente se despliegan en la relación con el otro. El proceso de socialización de la experiencia corporal es una constante de la condición social del hombre, teniendo sus momentos más fuertes en la infancia.
En nuestra cultura occidental se ha generado lo que es la concepción del "cuerpo ideal". Todos aspiramos a mantener determinadas características que nos permitan insertarnos en la norma de los buenos cuerpos. Hay normas establecidas de los buenos cuerpos: cuerpos ágiles, delgados, musculosos, etc. Erving Goffman lo explica afirmando que "hay normas como las relacionadas con la presencia física, que adoptan la forma de ideales y constituyen estándares ante los cuales casi todo el mundo fracasa en algún momento de la vida."
Dado nuestro contexto socio-cultural, es frecuente que las personas busquen llegar al cuerpo ideal, negando sus singularidades, ocultando sus diferentes capacidades, etc. En ese momento el individuo hace eco de la marginación intentando corregir el defecto. La no ubicación de su cuerpo dentro del estándar culturalmente aceptado, hace que estas personas intenten romper su exclusión, y al intentarlo la aceptan. Un integrante de la comunidad de Danceability en Uruguay nos cuenta al respecto:

> Yo tuve un accidente en el 83 cuando tenía 19 años, igual que Alito que tuvo uno a los 19... Y me ayudó un montón de gente con estudio, con buenas intenciones, pero con una cosa que estaba tal vez equivocada, ¿no? Este... era una búsqueda de la superación a través del esfuerzo para lograr la superación en el sentido de que no se noten los problemas.

Danceability propone la Danza dejando de lado los cuerpos ideales y estándares, asimismo Alessi afirma "... Para apoyar mis creencias, tengo que estar abierto a trabajar con cualquier persona que tiene un deseo de la danza". La Danza se beneficia del encuentro de las diferencias, maximiza las potencialidades y limitantes de cada cuerpo, y valora positivamente las singularidades de los individuos.

Estigma e integración

Goffman sostiene que el obrar de acuerdo a la norma de lo "correcto", es un problema que responde a la condición del individuo y no a su voluntad. Como define el autor, "La diferencia en sí deriva, por cierto, de la sociedad, pues por lo general una diferencia adquiere mucha importancia cuando es conceptualizada en forma colectiva por la sociedad como un todo". Goffman plantea que existen tres tipos de estigmatizaciones: 1- abominaciones del cuerpo (distintas deformidades físicas); 2 - Defectos del carácter del individuo (falta de voluntad, deshonestidad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas y falsas), 3 - Estigmas tribales de la nación, raza, religión, transmitidas por herencia que pueden contaminar a todos los miembros de la familia.

En una primera clasificación, la estigmatización de los cuerpos con diferentes capacidades ocurre en el primer caso. Estos cuerpos son "errados" y no concuerdan con la "norma" de los cuerpos "buenos" determinados culturalmente. Pero estos buenos cuerpos ¿a que corresponden? Corresponden a las creencias y los valores culturales hegemónicos. A partir de la situación de estigmatización que sufren los cuerpos, adoptan formas de comportamiento que también son condenadas y estigmatizadas: aislamiento, soledad, abandono personal, etc. Profundizando en la primera estigmatización (abominaciones del cuerpo), se llega a estigmatizar por la segunda categoría propuesta por Goffman: defectos en su carácter.
Dicha segunda categoría es considerada por el fundador de Danceability como el verdadero problema presente para las personas con capacidades diferentes, y para las sociedades en general. Uno de los objetivos centrales de dicha práctica es lograr la integración a través del trabajo corporal, en palabras de Alessi:

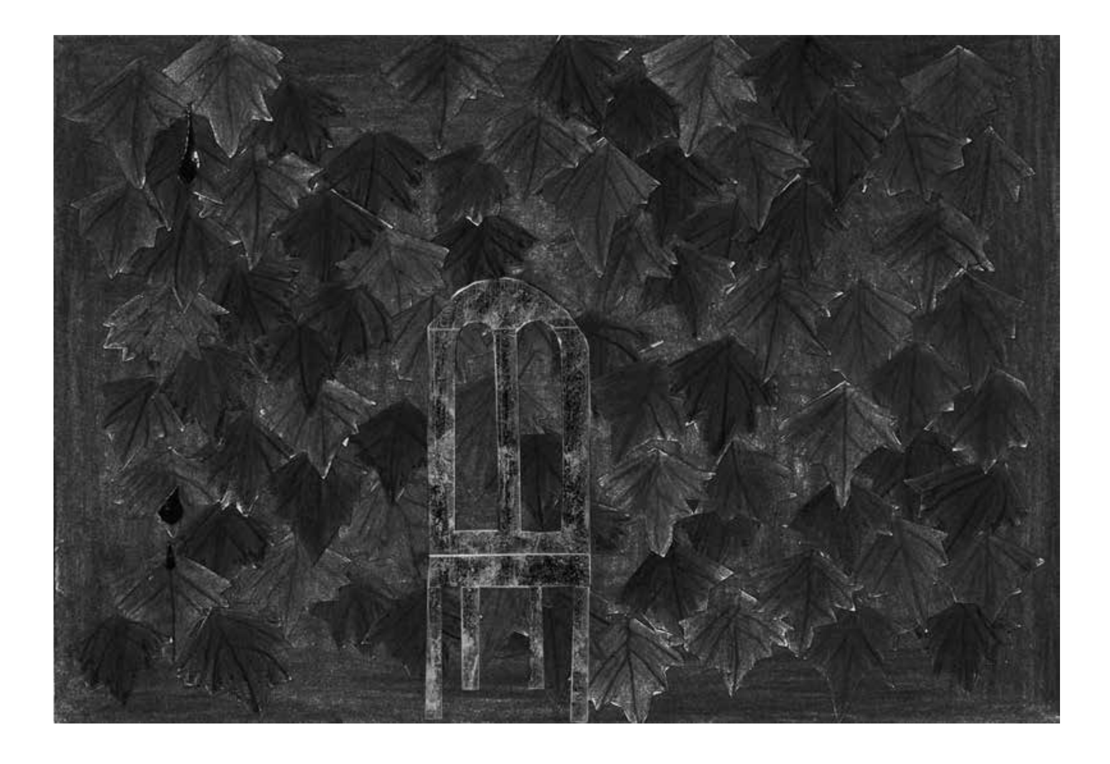
> ...la danza puede ser un medio sincero para crear un modelo de reflexión sincero de nuestra sociedad, donde todas las personas puedan estar involucradas. Las cuestiones físicas, las cuestiones de capacidad mental, únicas maneras de pensar y ver el mundo, no son el problema real. El verdadero problema es que la gente quede separada y aislada. Entonces, el verdadero deseo es la resolución de ese aislamiento a través de la danza".

Asimismo Alessi destaca la supremacía del trabajo de danza integrada sobre la danza no integrada, en parte por el sentido democrático de trabajar con todas las personas por igual, y en parte por combatir la segregación y el aislamiento, las cuales consideran las principales causas de sufrimiento de la sociedad disfuncional.

Consideraciones finales

La práctica de Danceability está estrechamente vinculada a la idea de apertura, es por eso que se constituye como un espacio transformador. Transformador tanto por la revisión de viejas estructuras como por los encuentros con nuevos y altos desafíos. La práctica de danza integradora implica cuestionarnos acerca de nuestros valores y juicios, pero también implica cuestionar y frecuentemente desafiar los valores y juicios hegemónicos.

El cuerpo es construido social y culturalmente, en tal sentido no existe una naturaleza correcta del cuerpo sino que ésta depende del medio. En Danceability trabajamos con la aceptación de mi cuerpo y de mis capacidades, a la vez que trabajamos con la aceptación del cuerpo y las capacidades del otro. Dicha relación se enmarca en el más profundo de los respetos y en el disfrute del encuentro con lo diferente. La apertura y el goce de la relación con el otro nos conduce a la buena danza y al no aislamiento de lo singular.



Parte.tura*

Escena 1. Apertura

Elementos

Protagonistas
- Una pared de fondo de enredadera (hojas necesariamente verdes, estilo Parthenocissus tricuspidata)
- Una silla roja
- Una mujer con melena larga vestida de rojo

Secundarios
- Mujer extra

Acción

Mujer sentada de frente en silla roja. Por detrás de la silla comienza a aparecer enredadera hasta formar una pared completa.
Melena de mujer sentada en silla roja comienza a moverse en paralelo al piso (sólo la melena). Mujer cada tanto pestañea (sólo pestañea).
Sonido de motor de auto que no arranca, fundido con sonido de secador de 2000w de potencia

Escena 1. Embalsamada

Mujer continúa sentada. Pestañea cada vez menos. Melena se detiene en el aire (se mantiene fija en paralelo al piso, recta, casi embalsamada).
Sonido continúa, acentúa intensidad caprichosamente. Se detiene.
Entra mujer extra.

Escena 2

Elementos

Protagonistas
- Ídem 1
- Peine (a modo de arpa). Talla: gigante
- Saco de traje rojo y negro con botones dorados en percha. Talla: M
- Vaso transparente de cristal
- Gotas de líquido transparente (¿o plateado?)

Secundarios
- Tercera mujer (puede ser la misma que la mujer extra)

Acción

Mujer extra toma peine-arpa (aún no se sabe de dónde), comienza a peinar melena congelada de mujer de rojo sentada.
Melena comienza a estirarse. Mujer extra continúa peinando melena, siempre de izquierda a derecha sin volver hacia atrás ni pausar.

Mujer sentada continúa sentada. Solo pestañea (menos mecánicamente que en escena 1)
Melena se estira al ser peinada hasta llegar a telón del lateral derecho. Mujer extra desaparece. Melena queda en pausa, paralela al piso.
(En simultáneo): Caen gotas de líquido transparente -plateado- a vaso de cristal colocado en el piso (caen desde arriba gota a gota esporádicamente, muy esporádicamente). Sonido de cristal recibiendo líquido, con letargo de 2, 3 y 4 segundos respecto a la llegada de líquido al vaso. Gotas dejan de caer.
Parte de traje aparece de dentro de la enredadera en sector derecho. Permanece. Permanece. Aparece tercera mujer inmiscuyéndose en el traje. Se mete en traje. Permanece. Permanece. Se esfuma tercera mujer. Desparece traje dentro de enredadera. Toda la acción se repite dos o tres veces a lo largo de la escena.

Escena 3

Elementos

- Conejos rosados sobre césped artificial verde

*Parte.tura = Parte de una partitura de obra (de danza) imaginada, posible o no de ser realizada.

Si te caes, levantate

Mi experiencia de cómo estoy en éste mundo se relaciona con una sensación antigua y querida, que es la de poder escuchar qué es lo que mis entrañas me piden hacer. La danza, el movimiento, es el vehículo que afloró para desarrollar eso que se me presentó tan temprano. Desde que tengo conciencia no paro de moverme y de ver las situaciones desde esa perspectiva.
Esa voluntad de cambiar de lugar, de estar en movimiento, me ha permitido ir haciendo un cuadro de la realidad que ocurre en 360 grados y en tiempo presente. Hay una sensación que toma lugar en un aquí y ahora muy cercano y tangible. He vivido entre ensayos, clases, hijos, mandados, horarios, docencia formativa, aikido, giras, funciones, solos, contradanza, trust me, artistas extranjeros, talleres, viajes, amores. La vida, tan llena de hermosuras, ha tenido también sus caídas, y el ánimo constante de levantarse.
He intentado pensar y desarrollar el trabajo artístico desde lo que soy, desde la experiencia de la vida, incorporando el absurdo de vivir, la capacidad de reírme de mi misma, de ser capaz de ver con humor e intensidad ser mujer y sus contrariedades. Entre tantas inquietudes, siempre con la voluntad de tener la mente integrada al lenguaje del cuerpo, he procurado no transformar la experiencia en teoría sino en algo más, una especie de intuición cada vez más sistematizada, que me gusta llamar el arte del presente. De eso se trata el arte que intento hacer, de hacer más presente mi presente y de llevar una auténtica experiencia a los espectadores. Un tránsito que les permita conectarse con ese sentimiento primario que los seres humanos sentimos, de estar aquí tan breve y precariamente, y que puedan identificarse con esa sensación de que el momento es mágico y efímero.
Y al mismo tiempo, insisto en no dejar de lado lo que le pasa a la humanidad, lo que pasa en el mundo. Pero sin pretender entenderlo o pertenecer a un grupo o a un movimiento. Apenas siendo testigo de que ese algo pasa y duele. Intento reflejar cómo me llega a mí la realidad del mundo, cómo la proceso, como la trasmito, y cómo les afecta a los otros.
Placeres, sufrimientos, vaya si los hay. Recuerdo que en 2002, en Lyon, para llegar al solo que finalmente quedó en la pieza de Montevideo X 4 de Dennise Plassard, probé una y otra cosa, intenté por aquí y por allá, mi movimiento no terminaba de definirse, no terminaba de parecerse a lo que él se imaginaba. El recuerdo es que seguí intentando, una y otra vez, y mi cuello quedó totalmente dolorido por hacer un

movimiento que repetí y repetí. Llegó un punto en que ya no podía siquiera sostener la cabeza. Fue muy duro, y debo agradecer que Andrea Lamana a veces debió aguantarme la cabeza literalmente, es decir, sostenérmela con la mano. Pero finalmente llegó el placer, la sensación de haber dado en el clavo: ¡Llegamos al solo y voilà! ¡Siempre llega la recompensa!

Con Contradanza, en 1995, viajamos a Buenos Aires. Estábamos todas: Flor Varela, Vero Steffen, Caro Besuievsky, Flor Martinelli y yo. Una gran aventura, pues íbamos a ver *Bandoneón*, de Pina Baush, una heroína y referente muy profunda en mi vida. Allí viví momentos de gloria, de euforia, una ilusión inolvidable, de las experiencias más profundas que he vivido como espectadora. Recuerdo que en medio de la función me vino una sensación que nunca antes había sentido, me corría por el cuerpo una felicidad y una alegría infinita, total, hueso por hueso y tejido por tejido. Cada vez que la recuerdo mi cuerpo vuelve a ese lugar y se pone feliz, porque ya sabe que esa sensación es posible.

También recuerdo siempre a mis hijas de la danza, (pienso en Pina y me vine a la mente la palabra *madre*), a cuyo florecimiento asistí durante tantos años, y con las que decidimos cortar el cordón en 2009 con *El azar y la necesidad*. Trabajamos un año creando e investigando para ese espectáculo, que iba a ser, además de un proceso artístico, también una especie de presentación en sociedad, una invitación a que siguieran solas o juntas, pero ellas por sus propios medios, ya teniendo herramientas para buscar o encontrar por azar lo que cada una quisiera hacer. También era mi forma de decirles que ya se toparían con otras madrinas en la vida, aunque ésta siguiera para siempre a la orden. El mismo sentimiento que se tiene cuando le das a tus hijos tu aprobación al acto de irse a vivir solos: te morís del sufrimiento y del amor al mismo tiempo, y lo que emerge por encima de ese sentimiento contradictorio es un gran orgullo.

Siempre guardo con mucho cariño el estreno de Mirella, mi primer gran solo. La intensidad de ese momento de nervios, en la que me preparaba a ofrecer una exposición transparente de todo mi ser. Fue en el Teatro del Notariado, en el ciclo "Solos en escena". La sala estaba llena. Se abre el telón, el corazón me late a 100 por hora, empieza a sonar la voz de Tita Merello cantando "Se dice de mí". Y en ese momento salgo al escenario a presentar un solo que dice todo de mí: mi rutina, mis hijos, los sueños, las postergaciones. Fue un momento increíble, en el que sentí que pertenecía por completo a ese lugar, tuve la impresión de que, así como todos se asomaban a mi vida, a mi me permitían entrar a sus cabezas y adueñarme de sus percepciones. Sentía como si el tiempo pasara de una forma distinta. Era mágico, un gran momento al que en alguna medida me había dirigido desde mi infancia.

Pero las creaciones más divinas del ser humano, son los hijos. Me siento privilegiada de tener tres hermosos hijos, Paolo, Luca y Gaspar. Y como dijo Graciela Figueroa en una preciosa conferencia el día que la nombraron ciudadana ilustre, hay una palabra que une el cielo y la tierra y esa es "gracias". Hay mucho, mucho para agradecer, y mi manera de hacerlo es hacer esto por siempre, "hasta que la muerte me separe".



Contradanzas en brainstorming



Solo *Mirella*

Sobre la meso-coreografía (o por qué veo coreografías en todas partes)

Cuerpo, espacio, tiempo, medios, relaciones interpersonales, campo (field), reglas del juego.

Para mí estos son los principales materiales del trabajo coreográfico, por lo que, hasta cierto punto, la coreografía es como la vida misma. Cada suceso del día a día es una manifestación de una manera particular en la que estos elementos se presentan y, por deformación profesional o por un inicio de locura, todo lo que me pasa lo puedo observar desde una perspectiva coreográfica. A veces puedo inferir sobre esos materiales para intentar organizarlos (sabiendo a priori que la manera de organizarlos no determinará lo que ocurra); otras veces simplemente los observo y, al ver como se relacionan entre sí y con el entorno, puedo ser espectadora de una coreografía tras otra sin parar.
Quizás esta especie de obsesión tenga que ver con que últimamente he sentido cierta afinidad con la idea de que existimos en la producción continua de nosotros mismos (1). Dependiendo de los tipos de relaciones que vamos habitando y del entorno y las circunstancias que nos rodean, "vamos siendo". Visto desde esa perspectiva, me cuestiono a menudo a qué juegos estoy jugando con mi vida y se ha vuelto bastante importante pensar coreográficamente en ella, tanto para la supervivencia como para ejercer una capacidad de resistencia hacia un entorno que día a día me impone sus parámetros para definirme y, en consecuencia, controlarme.
Últimamente he estado practicando la mesocoreografía, y a continuación una breve introducción sobre este género.
En el ámbito de la física existe una rama llamada mesofísica, la cual se ocupa de los materiales y no de la materia. Si la materia es la sustancia que compone los objetos físicos, el material es una cualidad, cantidad o tipo específico de materia que es usado para algo. En la mesofísica, las características de la materia son indisociables de su entorno. Por ejemplo, la mesofisica no responde a la pregunta de cómo funciona un pegamento a partir de aquellos fenómenos que acontecen a una escala molecular, cuántica, atómica, etc. (o sea desde lo micro); tampoco responde a cuáles son las propiedades generales del pegamento (o sea desde lo macro), sino que una típica pregunta dentro de la mesofisica sería: ¿Por qué el pegamento pega? La mesofísica es una ciencia de intersticios y rupturas. Es una ciencia de los defectos. Es el tipo de ciencia que se ocupa de los procedimientos, como la metalurgia, por ejemplo. Con lo meso es necesario todo el tiempo redefinir cómo las relaciones entre lo macro y lo micro están siendo ensambladas. "En otras palabras, es acerca de todo lo que lo macro no permite decir, y todo lo que lo micro no permite deducir." (2)
La práctica mesocoreográfica, entonces, consiste en pensar en la manera en que se relacionan los elementos que conforman una acción, lo cual implica pensar en los procedimientos. Consiste en inventarse dispositivos en relación a y con las personas que están involucradas en un suceso específico (desde una historia de amor hasta un grupo de trabajo). En otras palabras, desde la mesocoreografía uno se inventa sus propias reglas para jugar con su vida. Lo interesante de pensar en el procedimiento y la manera de ensamblar los materiales es que potencialmente pueden surgir prácticas "aptas para producir nuevas percepciones que conllevan nuevas consecuencias; con lo anterior, se producen ensamblajes colectivos de enunciación, experimentando con maneras de combinar la creación y con una manera de tomar en cuenta su entorno de manera activa y experimental —un entorno que es por definición poco saludable—, experimentando con cómo "pensar a través de lo intermedio", a través del entorno..." (3) Por su codependencia con el entorno, la mesocoreografía requiere de una afinación de las percepciones inmediatas. Viviendo en un mundo hipermediado, se vuelve imprescindible mantener una extrema atención hacia la experiencia inmediata y desarrollar una capacidad para "implementar esta conciencia del juego inmediatamente (de una vez) e inmediatamente (sin mediación)" (4).
Por otra parte, la mesocoreografía es efímera y no deja rastro, Hasta podría decirse que tiene un carácter secreto, para evitar que las prácticas que desarrolle se vean repentinamente englobadas por el sistema al que intenta oponerse.
En pocas palabras, la mesocoreografía implica también pensar en y desde el evento: "el evento mediante el cual una situación puede hacer que las personas piensen en lo que les concierne, por el cual una situación puede escapar el destino común de ser definida por términos pre-existentes, por el cual se puede generar un "pliegue", es decir adquirir el poder para situar a los que reúne sin necesidad de englobarlos en un consenso unánime, (...) La situación experimental tiene el poder de unir, para transformar al conflicto de interpretaciones en una dinámica de controversia" (5).
Si vivo en un mundo lleno de reglas que, entre otras cosas, buscan controlar y definir el imaginario colectivo y, en consecuencia, determinan las necesidades y los deseos de una sociedad, puedo preguntarme cómo quiero jugar con esas reglas o si prefiero inventarme otras y buscar, junto a las personas que están cerca de mí, construir mesodispositivos que potencialmente creen otros tipos de relaciones y, por consecuencia, otras maneras de percibir y otras sensibilidades. Estos ensamblajes son artificiales e implican una experimentación.
Y es que ""si quieres cambiar algo, lo tienes que cambiar todo y lo tienes que hacer ya" (6) o, en otras palabras "si quieres cambio verdadero, pues, camina distinto"(7).

Porque el capitalismo no es sólo un problema de una economía injusta, o de "pinche McDonalds" o de una deconstrucción masiva de nuestro entorno: el capitalismo está permeado en cada capa de nuestras vidas. El capitalismo tiene que ver con una idea de hiper-representación, de hiper-abstracción, de hiper- elaboración de ideas que nos ha llevado a una pérdida de conciencia de nuestro entorno, de nuestros sentidos y de la relación entre como varios cuerpos comparten un tiempo y un espacio.

Y cuando digo que el capitalismo está en todo, me refiero a que hasta en nuestras relaciones más personales están infiltradas varias ideas capitalistas. Por ejemplo, si pienso en el ritual coreográfico del matrimonio, aquel que mucha gente suele emprender sin mayor reserva, no puedo evitar encontrar en el mismo una serie de conceptos muy propios del capital, como la necesidad de garantía, seguridad y permanencia.

Más allá de que las fiestas de boda suelen ponerse muy buenas y que me parece una gran idea celebrar a dos personas que en ese momento se están amando, los votos y el tipo de promesas que se suelen hacer son de corte muy capitalista. Dos personas se juntan para hacer una especie de contrato que garantice algo. Se promete y garantiza que se va a cuidar, a amar al otro para toda la vida. Cómo si eso se pudiera saber a priori.

¿Por qué yo, para estar con alguien, tendría que necesitar de una garantía? ¿Una garantía de qué? De que será un buen amigo, o de que me aportará conocimiento, o una casa, o algo...

Ser "esposo de" es justo uno de los tantos roles y personajes creados a priori para que la sociedad los habite. De alguna manera, a través de ese ritual se busca hacer una promesa de permanencia de algo que es, por suerte, incontrolable. Y es justamente esa necesidad de permanencia la que me hace dudar, porque permanecer, hasta cierto punto, implica ocupar un lugar en el tiempo y en el espacio por mucho tiempo. Implica ser dueño de un suceso y, por ende, capitalizarlo.

En fin, quizás me esté volviendo un poco paranoica, pero me divierte pensar en qué reglas me puedo inventar para jugar un juego que me emocione y que me apasione y que me dé curiosidad en lugar de ocupar los roles inventados por otros. Así que, por el momento, ando practicando la mesocoreografía, y lo que más me gusta es que, a priori, plantea la imposibilidad de convertirme en una experta de ese juego, dado que depende por completo de las circunstancias que, por suerte, son y seguirán siendo impredecibles.

1) El concepto de autopoyesis que propone Humberto Maturana
2) Isabelle Stengers en "History through the Middle: Between Macro and Mesopolitics. Interview with Isabelle Stengers" (T.d.a.), Revista *Inflexions*, 25 November 2008. http://www.inflexions.org/n3_stengershtml.html
3) Ibid.
4) Akym Baey "Inmediatism" (t.d.a.)
5) Isabelle Stengers en "History through the Middle: Between Macro and Mesopolitics. Interview with Isabelle Stengers" (T.d.a.), Revista *Inflexions*, 25 November 2008.
http://www.inflexions.org/n3_stengershtml.html
6) Juan Francisco Maldonado.
7) Calle 13.

Preparación de una clase

La libertad está en la palabra
y en el papel ni te cuento
irrisorios pómulos de leche húmeda en higos
dulces y tristes higos
Semidulces
quién sabe

20 minutos de semisupina
ahí mi persona hablando llevando la voz a algún lugar de ese cuerpo móvil, inerte,
aparentemente inerte pero en movimiento, llevando las palabras al sonido
al espacio
gestando imágenes
imágenes que se hacen realidad en algún lugar

Y este famoso líquido que lubrica vértebra por vértebra del sacro hasta la cabeza

Dibujarlo
Sacarle fotos
Dibujarlo

Desde esa posición comienza el autorreconocimiento, a través de las palmas de las manos, llevando directo al encuentro con el hueso, tratando de descubrir todos los huesos que allí habitan

Le damos tiempo, todo el tiempo que sea necesario, para redescubrir todo el cuerpo

Tratemos de concentrarnos sólo en ello, y que la forma sea consecuencia de la propia inquietud gestada por el enunciado de autorreconocimiento

Ir directo al hueso con los huesos (al encuentro de los huesos)

Peso, gravedad

Cada uno lleve a cabo su propia investigación personal, en el campo de estudio que, en este caso, es su propio cuerpo

/

Consecuencias personales de la investigación, luego de y en este estado de desarrollo de la escucha, del despertar corpóreo. Vamos a la carpa, a la criatura con movimientos de pies y dedos. De aire que entra intercostal interhuesal. Dejando salir sonidos.

Ahí encuentro al movimiento que va de un lugar al otro, y lo ubico, lo escucho, voy con él, sé dónde está, pero antes, voy a la posibilidad de gárgola parlanchina (sólo ahí puedo hablarle al público).

Nuestras Pieles

Vínculo deriva del latín "Vinculum", "Vincere" que significa unir, ligar, unión de una persona con otra. Debemos destacar la diferencia entre vínculo y relación. La relación es la multiplicidad de manifestaciones de ese vínculo, las mismas se pueden dar en diversas formas y contextos, y en múltiples "textos". Vínculo como ligadura que deberá ser transformada hasta poder desatarse para asegurarse, seguir existiendo, sin transformación no hay desarrollo del sí-mismo en relación con el otro. ¿Necesito la afirmación del otro para que dé cuenta de mi existencia? ¿Necesito la separación del otro para diferenciarme y acceder al sí-mismo? Venimos de un vínculo que "nos desconoce", así lo plantea la paradoja a la que arriba Jessica Benjamín, cuando habla de esa madre nueva que se enfrenta en sus primerísimos momentos a un ser que no puede decirle quién es.
Como quizás también suceda con la danza; con nuestra danza...

> "La danza no parte de un texto ya existente, sino de un juego de experiencias que consiste, en el fondo, en reconocer algo todavía desconocido".
> (Pina Bausch.)

Conocernos, arribar al conocimiento tiene que ver con poder acceder a lo "oculto", a lo que no sabemos. Desde la teoría del apego, Jhon Bowly hablará de la importancia de la sociabilidad, con-tacto, como fenómeno primario y afirmará que somos seres sociales, por lo tanto los individuos crecemos desde y con las relaciones con otros sujetos. Desde aquí J. Benjamín despliega su concepción intersubjetiva que no discrepa de con la concepción intrapsíquica freudiana, sino que la entiende como complementaria a la hora de explicarnos la vida psíquica.
Este complejo vínculo se despliega entonces, como esa unión que nos fortalece y/o nos debilita, que se nutre de pulsiones, Eros y Thanatos, una com-unión que nos habla de quiénes somos y quién es el Otro, o quiénes son los otros, una com-unión que nos dice a través de los modelos que nos habitan.
¿Qué nos está diciendo nuestra piel a la hora de establecer un vínculo con el/lo Otro?
¿Existe una musicalidad entre los vinculantes?
¿Existe una danza?
Winnicot dice que la expresión artística nos mantiene en contacto con nuestro ser primitivo desde donde, muchas veces "emanan sentimientos más intensos e incluso

una sensaciones terriblemente agudas, y lo cierto es que la mera cordura equivale a la pobreza."
¿Qué puede un cuerpo en un vínculo con otro cuerpo?
Múltiples interrogantes afloran a medida que nos pensamos y nos sentimos, a partir de lo que somos interna y externamente.
Esther Bick plantea la idea de Piel como aquello que el bebé en una primera instancia no diferencia del resto de su cuerpo, como aquello que suena en calidad de unísono. Esto podemos asociarlo al concepto de apego, donde en una fase primera el bebé y su madre no se diferencian uno de otro, esa piel supone la continuidad, la unión como lazo de amor que irá sufriendo interrupciones y discontinuidades entre las fantasías, la ilusión, lo imaginario, lo real. Luego esa piel comienza a descamarse para dar un salto evolutivo: éste tiene que ver con la idea de cambio de piel como diferenciación, como desapego.
Helene Deustch, dice algo así, como que la memoria (memoria emotiva) es un archivo vivo por lo cual es posible re-escribir la historia en las diferentes etapas de la vida. Se me ocurre que también en esta piel psíquica – emocional – física es posible re-escribir y transformar registros de forma tal que en el descubrimiento de nuestro self verdadero podamos ir reparando daños anteriores (registros equívocos, por así decirlo).
Esa reparación también la hacemos desde esa danza, desde esa relación con diversos vínculos y/o relaciones a las que podemos acceder a lo largo de nuestro desarrollo.
¿Cómo aquello que tanto nos enlazaba, hoy, nos separa?
La piel como límite, como frontera, que nos hace saber que dejamos de ser uno para pasar a ser, dos pieles.
Cómo tramitar la separación, que supone mi individuación. ¿Cómo tramitar la falta? Esto me hace pensar en varios conceptos y contenidos, en la ambivalencia, en el amor-odio, en las renuncias, en la tolerancia a la/s frustraciones. En la falta como impulso hacia nuevos movimientos...en la ausencia como creadora de esa danza... ¿la ausencia trae el movimiento? En la triangularidad para Lacan y en la afiliación mutual para J. Benjamin, en el apego, en ese apego que implique suficiente sostén, seguridad, amor para que desde allí pueda gestarse la transición a reconocerse como otro, otro cuerpo, otro ser, otra piel, otro diferente en sintonía con lo diferente de sí. Y en esa descamación, en la construcción de nosotros mismos, vamos construyendo nuestro verdadero y falso self, nuestra propia danza, también verdadera pero muchas veces falsa... Nuestro self está asociado a ese yo verdadero y falso, lo cual nos da la imagen que dentro de nosotros, nos habita una piel real y otra ficticia, o una superficial y otra profunda. Vale destacar que esa piel superficial es necesaria para cubrir y proteger a esa piel profunda ya que una convive y se vincula con la otra de forma constante. Una piel que decide mudarse para que aflore otra. La integridad de esas pieles también estará atravesada por los múltiples avatares de esos encuentros tempranos de nuestra

vida que pueden acariciarnos o dañarnos, dejar cicatrices, a veces de formas más amables o más trágicas.
Apostar a la espontaneidad tal vez tenga que ver con estar a flor de piel pero no podemos estar siempre expuestos, existe un equilibrio ineludible entre todas nuestras pieles, nuestros pasos, nuestras máscaras, saber cómo, cuándo utilizarlas, de qué forma, y cuándo dejarlas caer, también nos habla de nuestro proceso de adaptación, de crecimiento, de desarrollo inteligente, de movimiento, de capacidades y recursos a desplegar a lo largo de nuestra vida.

Conclusiones

¿Y quienes somos?
SER, no es sencillo... NO SER... tal vez sea aún más complejo y sobre todo mucho más doloroso.
El camino hacia revelarnos y develarnos está lleno de marchas y contramarchas, atascos y evoluciones. El Otro, estructurante de nuestro psiquismo, nos permite en ese juego – diálogo danzado, complejo e intrincado de multiplicidades, adentrarnos en el camino de hacedores de nuestro sí- mismo para acceder así en el mejor de los casos a una existencia creativa, amable, saludable.
También es esencial sabernos a nosotros mismos como seres emocionales, psíquicos, danzantes, quizás en el encuentro con el "Otro" danzaremos parte de lo que es- trae ese otro ("somos traídos desde antes de ser concebidos"), aunque es bueno tener presente que nuestro propio entendimiento y escucha habilitarán a un "buen encuentro".
"Sin cuerpos, no hay encuentro"
Y así quedan numerosos misterios planteados para futuros diálogos, con otras pieles... considero que el encuentro en la danza es un espacio de sumo aprendizaje, donde arriban desde lo más hermosos paisajes hasta lo más siniestros y tenebrosos, sin embargo hay que saber que si estamos ahí es porque lo elegimos y por que en nuestra esencia existe ese deseo de poder dialogar con el otro desde algún lugar.

"Danzar es sentir, sentir es sufrir, sufrir es amar; Usted ama, sufre y siente. ¡Usted danza!"
(Isadora Duncan)

Un espacio de movimiento, de danza, como un lugar donde podamos tomar contacto, una esfera que a lo mejor nunca habitamos, un encuentro donde podamos respondernos algo de lo que somos o quizás quienes somos...
A Ser otras pieles...
A Ser otros, que antes, no sabíamos que éramos.

Danzar acá

Rodar por la vida y por el piso
Girar tras una columna del parque
Sinuosidades en caminos rectos
Un pie pisando la arena de la playa
Otro pie raspándose en la baldosa gris
Las valijas contemporáneas prontas
Las valijas clásicas llenas de polvo
Una milonga que golpea la puerta,
que quiere entrar y no la dejan
Un folklorista en el tablado interior
Proyectos alcanzados con la respiración,
la transpiración y el esguince
Unas vendas tiradas contra el zócalo
Una tobillera deshilachada que no ahorca
Un tango con dos ciegos enfrentando los ojos
La marca, del empedrado del barrio Sur,
en las plantas de los pies que duelen
La ampolla es unos de los costos
La noche revisteril
Los tacos incrustados en el polvo
Los calentadores celestes y negros
Las calzas compradas en los techitos
La excelencia guardada en urna de mármol
Las ferias exigentes de turistas
Los festivales microclimáticos
El lago, el parque, el castillito y la moneda esperada
La elongación del músculo lento
El desarrollo óseo
La economía en la acción
El disparo y el sacudimiento luego de rolar
La contradanza molecular de fin de siglo
El taller sobreviviente a duras penas
La convocatoria amistosa

La armonía del espacio armónico
La casa rodante sin ruedas
La academia donde era un baile
El aula donde era un dormitorio
La iglesia donde era un cine
Coreografía edilicia
Amores fotográficos
Idilios musicales
Odaliscas sin tierra prometida
Teorías del meneo
Convulsión, temblor, oscilación
Varones: pocos y en lucha
Féminas prontas para no parar de moverse
Olvido de los silencios
Desencuentros con el relato
Carencia de dramaturgia
Terrones en el arco del pie
Pastos en la media suela
Cera en las botas sin espuelas
Barro entre los dedos
Arena en la noche del ritual
El brazo firme del gauchito con la china
La estatua en la danza perpetua
Los estertores de la modernidad
Apellidos de inmigrantes cruzados
en un aliento de agobios,
en una bocanada de esperanza
El ritmo de las avenidas
La secuencia de las clases
La serie del corazón
Insinuaciones en el estuario
Acrobacia con trencitas
Audiciones y competencia
Pasos clásicos con alpargatas
Partitura de movimientos anónimos
Una cadera cocinada a la cerveza
El cigarro y el dominio respiratorio
Bailar sólo para seducir
Una bailarina aguantando pelotazos

Cerrajería con puertas abiertas
Saciedad en la sed de algún padre
Fruta bella y compañía
Heroínas del frío y del calor
Muestras de vocación y esfuerzo
Años sin apoyo y con indiferencia
Bailar con la más fea
Tramitar en lugar de ensayar
Solucionar en lugar de crear
Y, milagrosamente, que nazca igual:
El bello engendro de la fisicalidad
Dominante del tiempo y el espacio
Continuidad de las tablas
Fertilidad en zonas secas
La danza de las aguas en el estanque
El sudor en la malla
Luchadoras ensayando juventud
Formularios antes de la consumación
Rendiciones para no rendirse jamás
Puntas colgadas de un clavo
Medias agujereadas en el cajón
Mediapuntas perfumadas de pies
Búsqueda de pisos de madera
Astillas bajo la piel de cartón
Base de sustentación flotante
Animalidad en cuerpo salobre
Humanidad en el silencio mineral
Yo danzo discontinuamente
¿Quieres bailar conmigo esta noche?

LOS INTERESES DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA:

Montevideo, Uruguay. 23 de Junio de 2014. Y acá estamos una vez más en la Escuela Nacional de Danza, éste edificio ubicado en la esquina de Ferreira Aldunate y 18 de Julio, salón 5, división danza contemporánea, clase de “Historia de la danza” con la profesora Lucía Naser. La clase es de una sola hora, nos cuesta bajar las revoluciones, venimos de clase de folclore, bailamos “chimarrita”; divertidísima la clase.

En historia siempre discutimos en base a los textos que vamos leyendo, la profe pone el proyector y apenas entra más de la mitad de la clase arranca a hablar. La clase pasada estábamos trabajando en base a las “Cartas de Noverre” y nos habíamos planteado una base para discutir hoy, que era más o menos así:

“... Así como el ballet de acción se interesa en algo, la danza contemporánea de hoy, ¿tiene sus intereses?...”

Las “Cartas de Noverre” las analizamos desde la perspectiva de Susana Tambutti; los textos de ella nos sirven de puntapié para arrancar las discusiones grupales. Hoy para complementar hablamos también de Gaspar Angiolini, hablamos del ballet pantomímico, de las preocupaciones que encontraban los creadores en ese contexto histórico, introducimos la definición de verosimilitud que se usaba en ese tiempo que tenía mucha relación con Aristóteles y su teoría, y por último aparecía otro concepto, el de decoro. ¿Cuál era el perfil del bailarín del momento? Y ¿cuál era su función en la sociedad? ¿A qué le llamamos nobleza? Y ¿quiénes se pueden considerar nobles? Así nos pasamos la hora debatiendo justificadamente cada uno de los pensamientos, intentando proyectar tantos años de pasado al día de hoy, a lo que hoy conocemos como danza.



Foto: Carolina Poggi

Como un astronauta ante un agujero negro

Hebe Rosa (Montevideo, 1932), Ema Haberli (Nueva Helvecia, 1939), Iris Mouret (Montevideo, 1941). Pioneras de la danza moderna en nuestro país, estas 3 maestras iniciaron sus trayectorias décadas atrás y fueron testigos de la mutación de un campo artístico que hoy en día presenta —tanto a nivel local como mundial— características bien diferentes a las de los años 50. Coreógrafas y bailarinas fueron también las formadoras de muchas generaciones de artistas de la danza y en la actualidad (2013) siguen —a diferente ritmo— al frente de academias e inclusive a cargo de la dirección de compañías. Hebe Rosa, fundadora de la Primera Escuela de Danza Moderna del Uruguay y del Ballet de Cámara de Montevideo; Ema Haberli, directora de Emmeleia y Ménades Danza hasta hace muy poco, Iris Mouret, directora del taller que lleva su nombre y que ha creado y formado múltiples obras y artistas. Teniendo en común el haber iniciado su formación artística en piano —hecho curioso hoy en día pero más frecuente en el pasado donde la concepción del artista era menos disciplinar y más renacentista— las 3 aprendieron la técnica moderna con maestros del exterior, complementándola con elementos autóctonos y dándole sus propios toques en la búsqueda de lenguajes propios. La creatividad a la hora de fusionar elementos fue la marca de esta generación de maestras que transitó desde un mundo donde la información circulaba en tren, a la actual velocidad de la fibra óptica. Aunque sus obras y vidas merecen documentarse y escribirse, son escasas y recientes las iniciativas de hacerlo. Esta entrevista intentó recabar sus visiones sobre la danza hoy a través de sus ojos experimentados en mirar y sus cuerpos sabios en el hacer.
¿Cómo ven el campo actual de la danza estas 3 maestras? ¿Qué críticas, esperanzas y observaciones tienen respecto a lo que se hace hoy en Uruguay? ¿Qué emerge de la comparación de la actualidad con la realidad artística, cultural y política prevalente hace 50 años en el campo de la danza? Junto con Ignacio Iturrioz (fotógrafo de *Lento*) las visitamos y entrevistamos. Las 3 nos recibieron en la intimidad de sus casas o escuelas —que en el caso de Ema e Iris coinciden locativamente—, y entre alumnos, música, contaje de ballet, perros, cocacola, galletitas solar y fotos del pasado nos contaron con mayores y menores reservas sus opiniones y preocupaciones.

Comencé por preguntarles cómo se presentaban. Luego de dudarlo un momento Hebe respondió: "como coreógrafa". Ema decía: "soy docente de danza y bailarina,

siempre las dos cosas juntas, toda la vida. Y por supuesto siempre quiero destacar que soy artista. Desde los 8 años que empecé a estudiar danza, en la danza, de uno a otro estilo, de una a otra búsqueda, a través de todos los acontecimientos, amargos, alegres, medianos. Todo lo que sucede en una vida, abruptos, cambios, exilios, dictaduras, todo lo que ha pasado y nunca la he abandonado sino que siempre me ha sido un apoyo, una ayuda, una amiga y siempre he podido por ahí descargar mis emociones y mi afán de que otros se sintieran mejor". Iris plasmaba al responder, su visión del arte y de la danza: "yo soy artista. Un artista tiene sensibilidad para varias cosas. Si uno ahonda en las biografías de los artistas, o tocaban o pintaban o hacían alguna otra actividad artística indefectiblemente, como pasatiempo o como hobby porque no alcanza la vida para dedicarse a muchas cosas. Yo cuando era joven quería ser como Leonardo y pensaba, si él pudo por qué yo no... y entonces dormía 4 horas cada día". Iris nos cuenta que padece de fatiga crónica y aunque eso constituyó un plus de dificultad no fue una barrera para hacer lo que le apasionaba, aunque confiesa, le costó decidirse por la danza.

Pero para ellas los años de dedicación a la danza no han acabado. Cada una continúa trabajando a su manera. Ema contaba que "... con todo lo que he elaborado, de trabajos y de coreografías y demás ahora estoy tratando de introducirme a ver qué es Pilates porque me tiene muy intrigada porque es una de las mejores cosas que han aparecido últimamente, más respetuosa del cuerpo, con una semejanza con cosas que yo he hecho. Y estoy experimentando. Después voy a hacer Tai Chi que me gusta con pasión, me gusta mucho y es muy espiritual, creo que deseo ir por ahí. Porque ahora me puedo dar el lujo de estudiar lo que quiero y únicamente doy clases, después de haber trabajado tantos años férreamente con grupos. Porque mantener grupos es algo muy difícil. Uno es como el capitán de un barco, uno tiene que estar siempre. Si se te desmorona el grupo levantarle el ánimo. Si tiene un problema levantarle el ánimo. Estar en hora aunque venga una o dos o tres. Les gusta un tema o no les gusta un tema... siempre estamos buscando y buscando más yo que cuando he tenido grupos... y más ahora... que el último grupo que he tenido es Ménades Danza pero ahora no lo voy a tener más, es el último grupo que yo hice para mantener de esa manera porque además para mantenerlo hay que entrenarlo... decidí que así no se podía seguir y tomé un distanciamiento de cierto modo después de tantos años". Pese a ello están preparando un espectáculo que estrenarán en diciembre en el teatro de la ACJ —quizás el último bajo su dirección. Quizás no.

Hebe también ha cambiado sus rutinas pese a seguir activa: "Hace unos años yo daba historia de la danza, ahora hace un año y medio que no lo hacemos. Clases de clásico, de moderno todos los días, antiguamente traía gente para dar charlas entonces los alumnos se formaban durante 4 clases más o menos con un médico que daba clase de anatomía o con una pintora. Ahora hace una temporada que no estoy haciendo nada. También porque mis amigos están haciendo otras cosas. La gente crece... la pintora que daba unas clases divinas ahora ella se metió en una casa de salud".

La menos céntrica de las 3, Iris, continúa con Taller Mouret ubicado entre el Prado y Belvedere. Dice que el taller funciona igual que siempre pero que por motivos diversos "se disgregó el último grupo. Todo en buenas relaciones pero ya no las tengo. Ahora tengo más gente intermedio o básico-intermedio. Dicen que van a volver, si no me morí antes. Yo les digo 'bueno, apúrense si van a volver porque sino... no me van a encontrar. Tendrán que hacer solamente con Ximena'". Su hija Ximena, a quien describe como una genia, es la continuadora natural del proyecto (aunque ahora estudia también química).

Luego de un rato de conversación llegamos a un punto álgido de la entrevista. La pregunta es sobre cómo ven la danza hoy, si creen que hay algo nuevo, si hay alguien haciendo algo revolucionario. Más o menos apocalípticas, las 3 son bastante pesimistas en sus diagnósticos y opiniones. Cada una con sus propias visiones y críticas, hay un toque nostálgico y un cuestionamiento fuerte a ciertos caminos que la danza ha tomado.

Ema comenzaba confesando que le daba un poco de miedo hablar sobre eso: "es como cuando alguien va a hacer crítica y tiene que ver todo para poder comparar... la verdad que yo no he visto todo pero en lo contemporáneo he visto cosas con las que no estoy de acuerdo, ciertas cosas en las que se ha tomado un camino que a mí me disgusta un poco. Por ejemplo me pregunto si se puede tener a un público sentado con una persona sentada en el escenario casi una hora con un sonido estridente que duele el oído. Para mí no. Otra cosa es con los desnudos. Yo no estoy en contra del desnudo y además es algo tan antiguo que ya ni moderno es. El cuerpo desnudo tiene que ser perfecto y está bien que aparezca si tiene algo que decir en un momento justo de una obra. Ahí sí lo acepto (...) pero he visto desnudos que dan un poco de vergüenza. O ver tres chicas bailando de polleras cortas en un escenario sin bombacha. A mí no me dice nada. No es arte, no es búsqueda, no es nada que yo haya oído un solo comentario que eso esté aprobado. Pero sé que quieren chocar, incluso les alegra que a uno no le guste. Ese es mi modo de pensar. Esas cosas no van conmigo. No tienen nada que ver con la danza o con el arte: el arte para mí es algo muy superior".

Hebe cuestionaba que en Uruguay hubiera alguien haciendo algo revolucionario hoy en día: "Que estén trabajando bien, sí, todas trabajan bien (...) es imposible que trabajen mal. Ahora puedo estar o no de acuerdo con ellas en lo que están haciendo desde el punto de vista artístico hoy día. De repente no me interesa tanto la concepción que hayan adquirido ahora...". Iris coincidía afirmando: "No he visto nada nuevo... pero ojo, no es ninguna verdad. Es el parecer de una persona. Y yo hace años que estoy viendo lo menos posible de danza. Lo menos posible porque he visto tanta pavada que salgo mal. Cuando una ha dado la vida por algo que ama mucho y ves que lo manosean, que se va perdiendo, que se va ensuciando, que se va empobreciendo... me digo, 'bueno, ya va a pasar. Es una etapa. Va a pasar y van a encontrar un camino un poco más verdadero, más real.' Capaz que tienen razón pero esto es como los primeros pasos de algo que todavía no es pero puede ser que sea más adelante. Todo esto va a pasar. Pero igual salgo desilusionada. Como cuando vas a comer con mucho apetito a un lugar y ves que el mozo viene con las manos sucias y vos decís 'mmmm puede ser que esté muy rica y que me alimente igual pero me voy.' Llego a casa y me hago un pan con manteca. Entonces para no sentirme mal y no deprimirme prefiero ausentarme. Igual ya estoy vieja. Ya hice lo que tenía que hacer y lo que estoy haciendo lo voy a seguir haciendo igual".

Conversamos sobre cómo ven los cambios en la danza en términos de técnicas, estilos y tendencias. Indagando sobre su opinión respecto a las mutaciones terminológicas y su correspondencia (o no) con cambios reales, Iris señalaba que "la palabra *estilo* no la inventé yo. Hay estilos a lo largo de la historia del arte. Hay corrientes, hay revoluciones entre comillas. Yo no creo en las revoluciones creo en las evoluciones, por eso no me avergüenzo de usar lo que he aprendido de otros. Detesto la actitud adolescente en el arte, esa de que todo lo de antes no sirve y vamos a innovar. Aquello ya no sirve, se gastó. No sirve más. Ah sí, ¿no sirve más? ¿Y vos de dónde saliste? ¿De dónde sacaste todo? ¿Con qué elementos te estás moviendo? (...) Como creo en la evolución creo que los estilos pasan de un estado al otro. Pero también creo que solamente existen el clásico y el romántico como temperamentos artísticos y que el clásico era el puño cerrado con la fuerza contenida y el romántico era rompiéndote la nariz, el puño lanzado. Y que evidentemente era más fuerte éste y que el otro gastaba su fuerza en el impulso (...) Creo que hay esos dos estilos importantes. Lo demás son cosas pasajeras, modas a veces cuando la cosa es snob. Que también son pasajeros. Pero bueno, hubo grandes snobistas en la historia del arte. Y me estoy acordando de Dalí, por ejemplo... Ahora yo no pienso que una cosa sea más creativa que la otra. De ninguna manera. En todos los estilos vos podes hacer innovaciones. Y cambiar cosas. Y a veces en esas búsquedas de lo original o de innovar se cae en el mamarracho o se cae en el vacío".

Iris describe su experiencia con las artes visuales conceptuales donde el minimalismo le provoca una especie vértigo terrorífico. Parada ante un cuadro que se ha tornado "dos tajitos" sobre el lienzo —tendencia que en la danza se traduce en un despojamiento de la danza a los elementos mínimos que definen a una performance— Iris se declara preocupada: "Yo intenté sumergirme en ese universo pero con un terror de astronauta ante un agujero negro porque ahora qué viene? La nada total. Perderse en el espacio no es nada... Pero que te trague un agujero negro... a vos a todos los soles, a todos los planetas... es algo que realmente la angustia te sube... entonces como artista digo: no toco más un solo poema, no toco más una sola nota en el piano, y puedo decir que soy artista durmiendo". Es esta la sensación que le produce a Iris la tendencia que ha separado a la danza contemporánea del paradigma de lo bello y de lo verdadero, desviándose de la senda expresionista, disciplinada y codificada de la danza moderna o clásica. La danza conceptual representa muy bien este movimiento que a cualquiera de las 3 entrevistadas le parece al menos problemático.

Para Hebe la danza es algo sagrado: "Yo le dediqué la vida. Vivo de acuerdo a eso. Para mí es la llave a un templo. Cada clase es una cosa importantísima. Se enseñan un montón de cosas: les explicás a qué quieren llegar, qué es la danza para ellos. Pero ¿estudian? ¿leen? ¿se interesan de lo que ocurrió antes o todo sirve de ahora para adelante? No sirve de ahora para adelante. Yo soy quien soy por todo lo que viví antes, por los maestros que tuve, por los padres que tuve, porque si no, no era yo. Era otra. Entonces eso importa mucho. A mí me importa mucho y yo intento que los alumnos lo sientan eso (...) Pero hay gente que no. Que los maestros no son nadie. Son uno más que dijo una pavada en algún momento y ahora ellos hacen algo más importante".

Sobre la diferencia entre danza moderna, posmoderna y contemporánea Hebe opinaba que "... es lo mismo. Están con la manía de que moderno y contemporáneo es diferente. Es igualito. Vas a una clase de danza contemporánea y es igualito a la danza moderna. No hay diferencia. Yo no sé por qué hasta el día de hoy se quieren diferenciar... porque no hay diferencia. Por ejemplo en la época que Maurice Bejart él empezó a fusionar lo clásico con lo moderno entonces bailaba con canciones modernas pero en puntas. Ahí se podría haber dicho que era contemporáneo, porque era una cosa diferente. Pero la danza contemporánea que se baila descalza, la técnica... si seguís la técnica de la danza contemporánea tal cual se debe... ahora los contemporáneos de hoy día, los tuyos dicen que hacen cosas diferentes pero no son diferentes. Las utilizan de otra manera pero es lo mismo. Es exactamente lo mismo. Entonces a mí me hace mucha gracia porque me dicen "yo no hago moderno,

hago contemporáneo" y yo me quedo mirando... cómo que... jejejeje si yo te hago entrar ahora y tú tomás una clase moderna, después me contás que diferencia hay con las otras". En relación a lo que se hace en la danza que se auto-identifica como "contemporánea" Hebe dice: "... en realidad si me pongo a mirar digo "esto está bien y esto está bien" pero discrepo. En miles de cosas. De vivencias, de formas, de palabras, de gestos, de miradas, hay miles de cosas que vos te das cuenta de que eso no está bien, que eso no es sincero. Que está hecho porque se usa. Zapatitos negros, botitas negras, salir al escenario así, era una cosa que se usaba. Nunca se supo para qué se ponían eso. Para decirte una pavada... pero en el momento en que ocurrían no eran estupideces. Después fueron. De alguna manera querían sobresalir haciéndose las raras. Y sobresalieron. Y han logrado tener un grupo de gente que estaba loca con ellas. Pero hicieron cosas lindas también (...) O sea, ¿cuál era la rabia que yo tenía? Que si sabían hacer eso tan bueno podrían haberlo hecho siempre bueno. Porque si vos haces una cosa bien una vez es porque tenés la capacidad. Puede no salirte esa cosa otra vez, porque también pasa que antes te salió maravilloso y luego te sale regular. A mi me pasa. Pero si haces una cosa buena y al día siguiente pones un bidet en el escenario y te sentás arriba y haces como que te lavas la cola, y después te secas y después metes la cabeza adentro como que te lavas la cabeza... es una porquería...". Hebe afirmaba no saber qué significa "danza posmoderna" y apuntaba a que simplemente "... es danza. Caminan por el escenario, se sientan alrededor de una mesa, se levantan. Salen con lechugas y zanahorias en la mano, hacen como que venden cosas, no sé. Esas cosas. Pueden ser lindas bien hechas...".

La respuesta de Iris apuntaba a que "de los quehaceres humanos creo de corazón firmemente que el arte es uno de los más nobles; la vida sería mucho más fea y más pobre si no existiera el arte. Podría decir que es lo mejor del ser humano. Un científico me mataría porque diría que lo mejor de lo humano es encontrar la verdad. Yo no sé nada. Para mi verdades absolutas no existen. Entonces la única verdad absoluta es que la verdad es relativa. Por eso. En un momento me hablabas de los cambios de la danza a través del tiempo. Bueno... todo es válido cuando vos crees en eso. Porque tu verdad es tan importante como la mía. Jamás miré por arriba del hombro a los clásicos o a los que bailaban tango o flamenco. No. Siempre que se hacía bien, con seriedad, yo disfruté viéndolos a todos y aplaudiéndolos a todos. Y veía un buen espectáculo de flamenco y tenía ganas de bailar flamenco. Y ves una pareja que baila divino el tango y te dan ganas de bailar tango. Porque las cosas cuando te llegan son hermosas y te llegan y son parte de la vida y el arte pienso que es eso. Una de las cosas que tenemos y que nos enriquecen. Y bueno, ya me perdí porque como buena vieja ya no me acuerdo de qué estaba diciendo... y yo creo que nunca hay que desprestigiar ni lo viejo ni lo antiguo, ni lo que simplemente es anterior a uno. Porque son distintas cosas. Uno es lo que es porque hubi millones de seres humanos atrás... Con respecto a los cambios yo he visto de todo, he hecho de todo, pretendía hacer algo distinto. No porque pretendiera hacer algo distinto pero bueno, si toda la danza era con música, bueno voy a hacer una danza sin música, a ver qué pasa, si puedo hacerla. Y sí, pude hacerla y me gustó. Y después danzás con ruidos guturales del mismo bailarín. Y acá tenemos un idioma del Taller Mouret (...) Es cierto que también se hacen muchas pavadas. Yo no voy a atacar a nadie. Pensá en eso del frontón griego. En el arte todos los estilos y las épocas tienen una subidita, llegan al máximo y después decaen. Se va gastando. Entonces parece que todo se fuera preparando y uno va recibiendo lo que van preparando y se lo pasás al otro, quieras o no lo pasas al otro, por ser obras de arte y estar en el mundo y todo eso que te va nutriendo y eso hace que otras mentes que son más privilegiadas reciban todo eso y exploten una maravilla de cosas y como que después viene la decadencia. Vienen los otros que no tienen tanto talento pero quieren brillar a la sombra de aquellos genios que hicieron cosas maravillosas. Y entonces llegan los imitadores, los snobs. Por ejemplo cuando Martha Graham inventó la contracción acá, era para ella un gesto de angustia, de dolor en esos personajes, las andrómacas, las clitemnestras... Y después los imitadores los ves hacer esto para bailar una cosa divertida, intrascendente pero no lo digerían como para cambiarle el carácter necesario. No. Seguían haciendo lo que la otra pobre seguía haciendo desde sus tripas. Lo usan mal. Una cosa es Becker y otra cosa es el bolero. Siempre va a haber aquellos que no les da el talento o se dejan llevar por el lado más fácil porque quizás sí tienen talento... he visto obra de acá de Uruguay y de afuera también en la que parece onda podrido: fueron a talleres, tomaron conocimiento de varias técnicas y entonces meten todos los pasos ahí adentro. Prenden la licuadora, sacuden un poco y vomitan una coreografía en la que encontrás cosas mías, de Hebe, de los chilenos, de Martha Graham, de Pina Bausch, del release. Entra de todo. Ojo: no es que yo esté criticando eso porque yo soy la menos indicada. Porque en mi técnica todo es válido. Yo he creado mi propia técnica. La última clase me preguntó una chica '¿y esto de qué técnica es?' 'Eso es Técnica Mouret.' Se mataron de risa... no tiene mucho sentido que yo me pase diciendo esto es mío, esto es mío. Quizás si digo que esto es mío no me lo hacen tan bien o no me lo respetan...".

Por su parte Ema observaba que "se fueron creando nuevas corrientes. Lo que a mí me preocupa y me pone un poco triste es la división que hacen algunas personas entre clásico, moderno, contemporáneo y hay como una guerra entre lo contemporáneo y lo moderno que no debería existir porque todo va evolucionando y todo se va entrelazando. Por ejemplo yo nunca desdeño o nunca dejo de lado o desprecio la primera vez que me paré en primera posición con Hugo Capurro e hice clásico.

Porque a mí me parece que crearse uno mismo, desarrollarse, ir dando pasos hasta ser una persona que tiene conceptos claros de lo que quiere hacer por lo menos, y para guiar a otros... todo tiene un principio pero todo lo que se ha hecho es válido. No se puede despreciar lo que otros hacen como técnica porque también hemos aprendido de ellos. porque esto me parece que sucede cada vez que veo un niño caerse y cómo intenta pararse. Primero la cabeza, después la mano y lentamente se va poniendo de pie. Es lo que hacemos en nuestra formación, porque si nunca hubiéramos puesto la mano y la rodilla nunca hubiéramos llegado a pararnos... entonces yo amo todas las técnicas porque todas tienen una belleza. Aún el clásico que es tan cerrado, tan quieto, tan rígido, cómo trabajan sobre pasos que ya están hechos y los mezclan de distinta manera... Yo pienso que cada técnica —lo repito— tiene su belleza y a cada una hay que respetarla y hacer lo que uno quiere y no criticar a otros que hacen moderno y contemporáneo. Ahora sí: guardar en la danza, la danza. Porque en la danza contemporánea se da que podemos jugar y si alguien estudia filosofía pone todo lo de la filosofía, alguien estudia psicología y hace todo sobre la psicología, pero no dejar de bailar. (...) Yo estoy en un momento en que soy muy exigente en qué tiene la persona hecho y trabajado para poder salir a hacer lo que hace en un escenario. Porque la danza está permitida a todo el mundo. También se danzaba naturalmente cuando no se había ideado todavía bailar para un público. Se bailaba para que creciera la naturaleza o el maíz o para que lloviera o para los muertos, en los ritos. Siempre se bailó. Y yo creo que esa fuerza, ese impulso primitivo de la danza no se debe perder. Es lo que yo pienso. Humildemente digo."

Con matices y diferencias las 3 coinciden en que hay cambios sustanciales en la actitud de los estudiantes que llegan hoy en día a sus escuelas. Mientras que antes venían seguros de lo que querían y dispuestos a hacer un gran esfuerzo por aprender y crear, ahora la actitud es otra. A veces toman algunas clases y desaparecen, es muy complicado encontrar horarios comunes, están siempre corriendo y también al tener mucha más información la continuidad con un maestro es menos frecuente.
Otro de los temas conversados fue sobre la relación de la danza actual con el público. Sus visiones no eran demasiado alentadoras. Hebe afirmaba que "hay un problema con el público. A la gente no le gusta la danza moderna que hay hoy día. Tanto es así que en la Embajada de Venezuela me dijeron: '¿Sabés lo que pasa, Hebe?, que vamos a intentar hacer una cosa más coherente porque la gente va al teatro, y cuando le dicen que hay un espectáculo de danza moderna a la gente le cuesta ir porque creen que va a ir a ver una cosa rara.' O sea, ellos por algún motivo lo están detectando. En Rocha pasó lo mismo, el director de cultura me dijo: 'Cuando viene gente de la danza moderna, presenta cada función... la gente se levanta y se va. Quedaron 15 o 20 en la platea en el último espectáculo que hizo fulana de tal...' Se refería a una de las que te nombré antes pero no te voy a decir quién, me dice bajando la voz como si pudieran escucharla. Yo creo que los coreógrafos no se esmeran, porque potencial tienen para hacer las cosas pero no lo hacen. Yo no sé por qué no lo hacen. Porque creo que de alguna manera quieren demostrar que son diferentes y no son diferentes. Es gente que hace cosas bien hechas, mal hechas o regularmente hechas. Pero no son diferentes. Y la danza es la danza. Si te subís al escenario a bailar, tenés que bailar. No podés rascarte la pierna. Tenés que bailar, si no no sos bailarín".
Para Ema "... es un punto delicado. A mí me parece que justamente cuando se habla de contemporáneo hay que tener cuidado con lo que se hace porque el público se está volcando al clásico. Es lo que yo estoy notando. Hay tal rebeldía y se hacen tantas cosas que chocan que muchos se están volcando al clásico. Y no sé qué puede pasar con el tiempo porque todo sigue evolucionando y de pronto este es un momento y después las cosas se van revirtiendo y cambiando".

Así como la danza moderna en EE.UU. fue parida por grandes "madres", las entrevistadas dieron vida local a un lenguaje que, proveniente de otras latitudes, echó raíces en Uruguay. Considerando esto les pregunté si en su opinión existía o no una identidad de la danza uruguaya.

Hebe la consideraba una pregunta difícil al tener en cuenta que muchos bailarines uruguayos necesitan irse a otros países para estudiar: "Yo me la he preguntado muchas veces también. Yo me formé fuera de acá. Técnicamente hablando. De niña estudiaba con el maestro Alberto Pouyanne pero después me fui a perfeccionarme —a Chile, Estados Unidos, Francia, Italia—, y adquirí la técnica que te enseñan en todos lados, que es universal en realidad. Yo no creo que ahí haya fronteras, la danza para mí es universal. Tanto la podés hacer en Alemania como en Sudamérica. Pero hay una diferencia; lo que hace Pina Bausch no es lo mismo que podemos hacer nosotros. Porque Pina vio la guerra, la vivió. Entonces en la parte creativa ella tiene que ser diferente. Los que estamos acá copiamos. Por eso me encanta Pina, la admiro, pero no saqué nada de ella nunca. Porque ella era una representación de Alemania. Pero si vos estás en un país como el nuestro no tenemos una identidad para eso, por suerte porque no tuvimos una guerra tan terrible como la de Alemania o Europa. Hubo guerra acá pero de otra manera...".
¿Cómo sería hacer una danza uruguaya entonces? "No se me ocurrió ponerme a trabajarlo pero lo he pensado muchas veces, de qué manera se podría llegar a tener algo más auténticamente nuestro en Uruguay. Habría que encontrar la forma... habría que mezclarla un poco con el folclore, no hacer folclore solamente sino mezclarla un poco... El folklore es como todo, hay que ver cómo se hace. En Latinoamérica

hay más folklore que acá. Por ejemplo en Chile hay bastante porque han mezclado mucho el folclore con la danza. En la escuela no hay un chico que no sepa una Cueca. Todos saben bailarla porque las escuelas enseñan y fomentan: un día de feriado se baila en la calle. Acá no pasan esas cosas. Acá nadie nos da bola". Hebe es particularmente crítica respecto a las políticas públicas para la danza. Relata que pese a que siempre votó al FA y lo seguirá haciendo, en el tiempo de los colorados ella hacía de todo mientras que ahora a nadie le importa la danza. "Parecería que no hay nadie en el gobierno a quien le guste el arte..." —comenta.
Iris —cuya última obra se llamó "Lo Nuestro" y empleaba composiciones del pianista y compositor uruguayo Héctor Tosar— respondía desde otro punto de vista mientras rebuscaba en su biblioteca un tomo de la "Historia de la Sensibilidad" de Barrán. "Pienso que a esta altura del partido hay una identidad más allá del mate y del fútbol. Se ve hasta en los divagues pero pienso que sí. Quizás no es una identidad telúrica sino más bien popular. Lo que pasa es que yo siento que cada artista es un mundo. Mi patria es el mundo y mi patria son mis muertos. Y no me refiero sólo a las personas muertas sino que todo lo que tú viviste desapareció, se fue en la nada. Y claro, está más bien en este mundo pero cada día menos. Pero mi patria es el mundo, es el canto del Teru-teru... todo aquello de la infancia... como la Magdalena de Proust. En busca del tiempo perdido, recuperás tu historia a través de un sabor, de un sonido. No a través de los tambores... ¡por favor! Yo no soy para nada tamborilera... el tambor es parte de lo uruguayo como lo es la flor de ceibo, como es el mate, como es el dulce de leche. Pero eso no es la patria. Es otra cosa. La identidad no acaba en un lugar. Quizás empieza en un lugar. Pero no acaba en ese lugar. Como hoy hablábamos de la memoria de la sangre. Este país que es tan nuevito de historia y a la vez tan difícil porque tenemos de todo ahí entreverado y al final somos todos gringos. Yo soy yo y mis circunstancias. Mis circunstancias son acá, en este Montevideo. En esta tierra. Y esa es mi identidad. Lo que sale de ahí. Y no hay vuelta de hoja. Más allá de mis genes, más allá de las modas, de las herencias culturales, más allá de todo eso...".

Con Ema, quien ha dedicado parte de su vida y su obra a temáticas políticas y latinoamericanas, la conversación rondó las implicaciones de trabajar con un foco geopolítico regional pero empleando técnicas importadas de Europa o EE.UU.: "Para mí la técnica que aprendo es algo que yo debo aprender y saber, pero cada danza tiene su alma, entonces tengo que buscar movimientos diferentes, nuevos. Pero todas esas técnicas me van a dar un sostén. Si yo no sé estar en el eje como enseña el clásico, no puedo ponerme fuera del eje. Si yo aprendo a fondo todas las técnicas cuando yo me quiera mover voy a utilizar esos conceptos pero no la forma que a mí me han enseñado esas técnicas. Yo me formo con lo que se ha desprendido de esas

mentes sabias que han creado escuelas de esa fuerza y que están siempre, no mueren... pero no para hacer una imitación". Sobre el foco latinoamericanista nos decía que para ella tiene sentido: "porque soy latinoamericana y amo todo lo de acá y creo que tenemos suficiente para no imitar nada de lo que viene de afuera, de EE.UU. menos todavía, que no acepto montones de cosas de EE.UU., más bien lo rechazo. Y de Europa, viví 11 años exiliada en Europa: le llaman primer mundo y a veces parece el último de los mundos. Y veo muchas cosas que vi allá y que llegan acá con retardo. Yo creo que no hay por qué imitar nada, que acá tenemos suficiente para crear. Con lo nuestro. Por eso te digo: trato de buscar un lenguaje propio. Cuando bailaba sola lo llamé "lenguaje". Y todo lo que aprendí de música y piano lo metí en la danza. Por ejemplo hay cantidad de cosas que aprendí del teatro y de la música y no tuve ninguna necesidad de técnicas venidas de ningún lugar... es muy particular mi formación porque he juntado elementos pero después los transformo, los bato, los revuelvo y trato de buscar algo diferente, algo mío, algo que sea más auténtico. Eso es lo que he tratado de hacer".

Dedicadas a una profesión donde el cuerpo es particularmente sensible al paso del tiempo, les pregunté cómo había sido la experiencia de envejecer en actividad, pasando de ser jóvenes bailarinas con todo para aprender, a experimentadas coreógrafas, a (más tarde) maestras en la plenitud de su madurez. Sus experiencias fueron bien singulares. A Ema le parecía asombroso pero al mismo tiempo declara haberlo vivido como algo natural "porque yo no he dejado de trabajar, de respetar mi cuerpo, de trabajar todos los días, nunca en todos los años de mi vida. Para mí, mi cuerpo, los pensamientos, mi espíritu, los alumnos, todo está junto. Pero mi cuerpo lo cuido todos los días como el mejor instrumento, el más sagrado. No abandono un día el trabajo, la disciplina. Tengo una disciplina para comer, para dormir, para vivir, para hacer mis ejercicios, sola, acompañada, como sea. Para los momentos de creación. Y siempre estoy igual. Hay una parte que además es asombrosa. Si hoy me dijeras que hoy tengo que bailar una obra de Bravura, no puedo. Es decir, como yo bailaba 16 minutos sin parar y con saltos hasta el final, no. Porque la edad no me lo va a permitir. Pero si puedo, sí quiero bailar cosas más calmadas pero que signifiquen algo muy profundo. Eso lo puedo hacer. Hace poco intervine en algo por los derechos humanos".

Para Hebe "Es difícil. Porque cuando bailás el mundo es tuyo. Yo me acuerdo que cada año que me iba haciendo cada vez mayor, tenía como 45 años o 50 y un día dije 'ay dios mío, haceme bailar 5 años más, nada más'. Después pasaron los 5 años y quería otros 5. Yo hubiera querido bailar toda mi vida hasta el día de hoy pero no se puede. Entonces claro, vos vas sufriendo. Pero tenía otras cosas. Yo me dediqué

mucho a la enseñanza, mucho a la coreografía, hacía muchos espectáculos, viajaba, daba clases en Chile, en Venezuela, fui acá, fui allá. Yo qué sé. Es difícil dejar de bailar. Después te dedicás a la enseñanza, después a la coreografía si sos coreógrafo... Y después seguís. Yo digo en broma eso de que no hago nada. Macana. Hago. Pero ahora estoy pasando por un momento difícil porque me estoy por operar, estoy renga... Hasta el año pasado yo mostraba y hacía cosas. Ahora este año apenas camino. Se supone que después que me operen ya empezaré a caminar bien... no sé si es por ser bailarina, pero las caderas sufren".

La experiencia de Iris fue aún más dura: "... Yo hasta no recibir la pensión graciable que tuvieron la amabilidad de darme, los últimos 20 años, no había día en que yo no sobreviviera nada más porque había hijas y perros que dependían de mí. Y no porque no me sintiera capaz de seguir creando porque era una máquina de chorizos. Pero lo duro era sobrevivir al hambre, porque mis hijas y mis perros no pasaron hambre pero yo sí, para que ellos no pasaran. Lo duro era luchar haciendo de Pigmalión, formando bailarines, que después se te van porque se casan o se van del país. Claro yo vivía todas las circunstancias: la gente que se tenía que ir o por trabajo que acá no había, o porque estaba la dictadura, etc. Formar un bailarín para poder bailar mis coreografías, en un año o dos lo hago, es decir le hago una coreografía para esa persona. Vos podés hacer bien esto entonces yo te voy a poner en el escenario haciendo eso. Pero para poder bailar las coreografías que yo puedo hacer preciso por lo menos formar 7 o 9 años a una persona. No porque sean muy difíciles sino porque la gente no puede hacer en un grupo independiente un trabajo diario de muchas horas. Es terrible hacer la estatuita y cuando está cobrando vida se te cae a pedazos o le dan una patada y chau. Es muy duro. Y cada vez que tuve que vivir esa experiencia —que la viven además todos mis colegas— no es un problema de carácter ni de medios ni de nada... es humano, es así. La danza es una cosa fluctuante y cambiante todo el tiempo. Entonces formar una compañía donde es imposible sacar un peso para tener un sueldito básico mes a mes... a mí me importaba un carajo ganar plata con la danza pero la gente tenía que estudiar para ganar plata en otras cosas. Entonces no se les podía dar una gratificación económica y la danza que tiene el problema de no tener teatro que el teatro independiente lo logra, entonces tiene que estar alquilando, pagando por el teatro. Entonces es un lujo de ricos. Igual bailábamos en las calles, en las escuelas, en cualquier lado. Pero es desastroso, es muy duro. Lo económico es muy duro. Y la gente afloja. Y con la gente, yo que no tengo memoria, se va mi memoria, se van mis coreografías, se va el repertorio. Entonces eso es un parto cruel. Muy cruel. Porque estás siempre empezando de nuevo. Y yo ahora, la verdad, ya no tengo ganas de empezar de nuevo".

De cara al futuro ninguna de las 3 se anima a hacer pronósticos contundentes. Sin embargo Hebe visualiza posibilidades de cambio que para hacerse realidad dependerán de que "... a alguno se le abra la cabeza o el corazón. Una ventanita acá y otra ventanita acá", dice señalándose la cabeza y el corazón. "Que abran para afuera... si no, no va a pasar nada. 30 años es un minuto. Así que dentro de 30 años va a pasar lo mismo que ahora si alguien no abre una ventanita (...) El problema con el Uruguay —que no sé si en otros países pasa— pero hay un grupo de chicas y todos forman grupos. Entonces hay 80 grupos y nadie está de acuerdo con nadie. Vos tenés tu grupo y te creés que sos la maravilla de la tierra, vos tenés tu grupo y sos mejor que nadie. Vos tenés tu grupo y sos divina. Y como todos nos creemos divinos yo no voy a tu espectáculo, vos no venís a los míos, yo no voy a los tuyos".

Recordar el pasado es un ejercicio habitual para las tres maestras, que observan la actualidad con el espesor que provee la posibilidad comparativa y la madurez de quien ha dedicado su vida a un mismo arte, en sus diversos aspectos. Son estos mismos parámetros comparativos los que anclan sus opiniones a las experiencias de otros tiempos y en ese marco leerlas, escucharlas y bailarlas se torna una práctica necesaria para una danza que desde la contemporaneidad debe observar su pasado inmediato y lejano, en un ejercicio genealógico necesario para una saludable y crítica transformación.

* Una versión sintética y editada por Macarena Langleib de esta nota fue publicada en la revista Lento #6, Setiembre de 2013 bajo el título "Barra Elástica".

Con cariño

Este es un breve texto sobre lo que siento en este momento sobre la danza.
La danza contemporánea uruguaya me produce sentimientos encontrados en relación a lo que se enseña y a lo que se ve en los espectáculos.
Creo que hay muy buenos profesores que son generosos a la hora de dar clases pero como espectador estoy un poco (y a veces bastante) desconforme con lo producido en Uruguay. Siento (y veo) una lucha entre lo que es danza y lo que no lo es.
¿Quién puede decir lo que es danza y lo que no lo es? Realmente no me interesa la respuesta pero por ser bailarín/a no significa que todo lo que esa persona haga sea danza. Se mete todo (performance, intervención, instalación...) dentro de la misma bolsa —"espectáculo de danza"— y me parece injusto para los espectadores y muchas veces me da bronca ver excelentes bailarines haciendo... no sé qué... y no es que quiera entender todo lo que vea. De hecho a veces disfruto más lo que no entiendo.
Los espectáculos parecen ser dedicados sólo a los que hacen danza; hay mucha intelectualidad, búsqueda conceptual y poco cuerpo y entrega hacia el público.
Como espectador es difícil disfrutar de un espectáculo de danza contemporánea. Por suerte a veces sucede.

Los mismos artistas hacen una cosa en escena y enseñan algo totalmente distinto; no se predica con el ejemplo. ¡¡¡Queremos ver bailar!!! Y cuando sucede... ¡cuánto se disfruta! Gracias a los que nos dan esa alegría.
Por otro lado es incuestionable la gran calidad humana que hay entre los bailarines uruguayos, lo cual me enorgullece y me dan ganas de seguir bailando.

David Graña
Giovanna Martinatto

Viviendo un oxímoron







Fotógrafo: David Graña
Bailarina: Giovanna Martinatto

Milunavaleercholosor



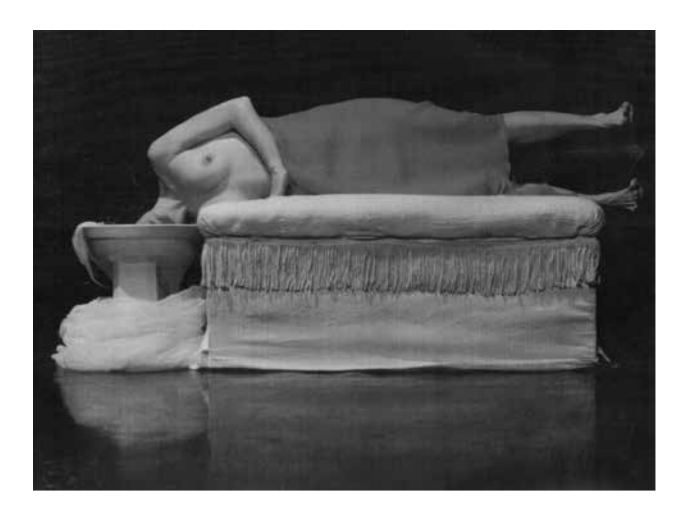


3ero Arte y Expresión. Asignatura: Expresión Corporal y Danza.
Liceo Nº 61, Villa Cosmópolis. Cerro, Montevideo.

Grupo: Erika Fabra, Florencia Fernández, Diego Grachot, Nahuel Guimarens, Camila Hernández, Micaela Lepra, Marcos López, Belen Martínez, Valeria Rodríguez, Lucía Rossini, Ignacio Saravia, Magdalena Ojeda.
Docente: Lucía Bidegain.

Alejandra Denis
Paola Escotto

Mano a mano con contradanza



Breve selección de las entrevistas realizadas a las integrantes (cuerpo más estable) de Contradanza (CD) en el marco de la investigación iniciada en 2012 por Alejandra Denis y Paola Escotto.
Integrantes: Florencia Varela, Verónica Steffen, Carolina Besuievsky, Florencia Martinelli y Andrea Arobba.

¿Qué fue CD?
Martinelli: No sé si la llamaría "compañía" ahora, pero creo que se define más como un grupo de investigación y de creación porque investigaba y creaba obra. También tuvo su espacio de formación, creo que un espacio importante. Pero lo que sostenía todo, incluso a la formación, era la creación y la investigación.

¿Por qué el nombre "Contradanza"?
Varela: El nombre CD se lo dio Pablo Dotta, el cineasta que dirigió "El Dirigible", pareja de Mariana Di Paula en la época que fundamos el grupo. Estábamos en una reunión de amigos y Pablo dijo: "¿Y Contradanza?"; y lo miramos (con miradas de aceptación). Las danzas y contradanzas son danzas de salón, y nos gustó. Había otros grupos Contradanza en el mundo. También nos gustó porque nosotras nos sentíamos

bastantes rebeldes y contestatarias a los lenguajes muy tradicionales, entonces tenía que ver con eso: contra-danza (risas), como una acción política.

¿CD surgió de una manera previamente planificada o se fue dando a medida que se investigaba?

Varela: No, no, no, a ver... Acá lo que pasaba, en esos años, era que surgía de las entrañas el deseo de crear y manifestar. Y era todo como en los lugares donde te toca ser el primero o el segundo, o uno de los primeros, a pura sangre. Entonces era tan fuerte el impulso, muy fuerte, que cuando hicimos así (abrir y cerrar de ojos) ya había un grupo configurado, con una tendencia que estaba marcando un lenguaje en Uruguay. Esto lo digo viéndolo ahora. Y ahí sí empezamos como a hacernos cargo del nombre y de lo que estábamos proponiendo. O sea, que en los últimos años de los procesos sí era pensando. CD había tomado un cuerpo propio, pero no al principio, sino que se fue dando.

¿CD surgió como una necesidad del Uruguay de ese entonces, o solamente por deseos o intereses personales?

Steffen: No sé. Florencia fue la que empezó con el grupo, ella tendría que contestar. Yo me integré un poquito después, pero venía de Babinka que era otra experiencia con otras características. También te diría que desde afuera podrían analizarlo con otra mirada, pero desde adentro no es que razonábamos: "Bueno, el Uruguay precisa que alguien haga cosas novedosas, entonces, vamos a hacerlo"; no, fue por necesidad de cada una, por la historia con la cual venía cada una, sin cuestionarte nada, ni por qué o en qué momento, simplemente estabas en eso, porque era lo tuyo, porque era lo que habías elegido. Y venías con esa energía de cuando venís de afuera; entonces venías muy cargado, con muchas ganas y muy joven. Pero es eso.

Varela: Linda pregunta. Las cosas surgen, o en este caso, por un deseo personal, creo que siempre es así. La motivación es lo que yo estoy necesitando para expresarme. Yo venía de Europa, venía después de mucho tiempo de no haber vivido en Uruguay, no había pasado mi adolescencia aquí, entonces tenía mucha curiosidad por el tema de la identidad y reconocerme un poco acá, recuperar algo que también me pertenecía. Fue una necesidad muy personal en cuanto a hacer procesos de creación, y creo que todos los integrantes en ese momento, en la primera instancia de grupo, pensaron lo mismo. Las cosas se transforman después, adquieren otro significado. Entonces fue algo representativo para el Uruguay de ese momento, eso fue la consecuencia de los deseos personales, no fue "vamos a hacer algo que sea representativo para este momento", no es así como funciona. Vos largás alguna idea, una propuesta, el tiempo va corriendo, el tiempo es el presente y cuando mirás eso en el tiempo, como estamos haciendo ahora nosotras, te das cuenta que tuvo una incidencia, que tuvo otro significado que se fue formulando después. No era esto la iniciativa, la iniciativa era personal.

Arobba: En realidad, no sé cómo fue porque no lo integré en el inicio, sino después de unos años, y ya era un grupo. Pero de mi parte, era el lugar que yo estaba buscando. En ese momento, buscaba grupos de danza contemporánea, "moderna" se decía en ese entonces, y no encontraba. Estaba haciendo la Escuela Nacional de Danza, y en el interín sabía que yo no me quería dedicar a eso, quería hacer contemporánea. Y bueno, cuando conocí a Florencia Varela dije: "Eso quiero hacer". Estando en la Escuela no podía hacer las dos cosas. Lo que pasó fue que Florencia vino a la Escuela a dar clases y ahí nos conocimos. Y una vez que nos conocimos, tanto ella como yo nos "flechamos". Egresé de la Escuela e inmediatamente CD me ofreció integrar el grupo en el 90´.

¿Qué vínculo tuvo CD con el Uruguay posdictadura?

Varela: Bueno, yo era una persona bastante politizada en la época, volvía a vivir al Uruguay. Todas estábamos muy politizadas. En la primera etapa, todavía el nombre no estaba, yo hice dos coreografías de grupo que tenían que ver con la temática de que se estaba abriendo la democracia. Estábamos muy fuertemente vinculadas, influenciadas, por la política de ese momento. Pero después, mi textura de alguna manera cambió, pero no en un lenguaje obvio, sino ya como leyendo entre líneas ese vínculo con lo político. Después eso ya pasó también, porque pasó la etapa política fuerte del socialismo, se vino abajo, y hubo muchos cambios. Los intereses como creadoras se disparaban, pasaban de lo más humano a lo más abarcador. Pero en principio sí.

Steffen: O sea... un vínculo directo político, no. No creábamos desde ese lugar, pero obviamente tenía que ver con el momento. Coincidió justo con la salida de la dictadura, entonces, obviamente era un momento especial de empezar a hacer cosas que no se habían hecho hasta ese momento, o que estaban en un "impasse". Pero un vínculo consciente, no. Venía bien por el lado de crear desde mucha libertad; es decir, Flor y las demás que hemos hecho trabajos creativos, proponíamos y todas juntas explorábamos.

Martinelli: Era un momento muy efervescente, muchos actos, muchos eventos en general; tanto Babinka como CD tuvieron un vínculo muy fuerte. Más de una vez recuerdo de haberlas visto en este tipo de eventos, actos, jornadas y actividades estudiantiles-políticas. En el caso de CD, también influyó la llegada del exterior de Flor, Mariana y Malena a Uruguay, coincidiendo con la apertura democrática. Si esto no hubiese pasado, no creo que este vínculo existiese. Vinieron con otra información que realmente refrescó y colaboró, o sea, movió el tablero en cuanto a lo que sucedía acá, donde todo estaba bastante más cerrado naturalmente, cerrado porque estaba cerrado el país.

Arobba: La verdad es que, como vine del extranjero cuando tenía 16 años, no le presté mucha atención a ese vínculo. A esa edad, te dejás llevar, sos teenager, querías hacer algo que te identificara. Siempre fui muy precisa con lo que quería, decía "quiero bailar" e iba, entonces puede ser que sí, pero de mi lado fue inconsciente.

Por más que tu formación se deba gran parte al exterior del país, ¿CD mantuvo cierta nacionalidad o quería pasar esta barrera?
Varela: Sí y no. Hubo algunas propuestas coreográficas que tenían que ver con la identidad. En mi caso, una obra llamada "Reflejo fiel" donde realmente la investigación se hizo a partir de la música del tango, del tango bailado como la orquesta de D´Arienzo. También estaba "La Cumparsita". Y eso fue utilizado como un punto de partida para crear una atmósfera bastante de acá, que tiene que ver con la vida en las casas de pensión, algo muy rioplatense. Y otras que fueron mucho más abstractas que tuvieron como resultado la identidad.

Si tuvieras que explicitar qué querían decir a través de la danza, ¿qué dirías?
Besuievsky: Yo pienso que CD cuando empezó, sobre todo en los trabajos de Florencia, tenía una raíz muy fuerte en lo que tiene que ver con la danza-teatro alemana: Pina Bausch. Y creo que básicamente partíamos de improvisaciones con temáticas en relación a la mujer y en cómo nosotras como uruguayas nos poníamos en juego ante una idea o una propuesta coreográfica. Y, en general, se trabajaba mucho la precisión de la técnica pero "en función de". Yo creo que lo que más impactó fue la integración de otros lenguajes respecto al movimiento, que llevaban a que el público se pudiese identificar con determinados elementos que estaban puestos en la escena: una cena, un baño, unas personas en un ómnibus, gente que se casa. Es decir, eran como algunos referentes escénicos teatrales, que surgían pero no desde la idea, sino desde el movimiento. Creo que eso fue una potencia que tenía CD porque partíamos mucho del movimiento para mover las ideas. Investigábamos mucho. Florencia y Verónica, en los primeros momentos, fueron las que propusieron coreográficamente y luego empezamos nosotras también a proponer.
Martinelli: Eso dependía de cada obra, cada una tenía su tema, su interés, su obsesión, su deseo. Creo que había una influencia bastante clara de todo el trabajo de danza-teatro. En CD, todo el trabajo de Pina Bausch influenció mucho. No había obras en las cuales el discurso fuese abstracto, que pasara solo por el movimiento, el tiempo y el espacio. Siempre había, dentro de lo que tengo recuerdo —me puedo equivocar—, un deseo bien claro de expresar un tema determinado. Quizá sí en la obra de Joan Barrett, una coreógrafa y bailarina norteamericana que estuvo viviendo en el Uruguay en el año 93 al 96, en Punta del Este. Ella hizo obra en CD como coreógrafa invitada, una obra bien interesante, y era dentro del estilo de Joan, formada en técnica Horton y danza americana, otro lenguaje que no era el de CD. Nos metimos en su lenguaje y ahí sí era una danza más desde la abstracción y del cuerpo en movimiento, desde el tiempo y el espacio
Steffen: Es curioso cómo cambia, ahora piensa uno desde otro lugar. No teníamos una propuesta, no teorizábamos en nada, nunca hicimos teoría de lo que hacíamos. Si ves los reportajes de esa época en que hablábamos mucho más que ahora en los medios, era todo más divague (risas) digamos lo que uno hablaba, cero teórico y muy desde la experiencia. Sí teníamos una metodología de trabajo que era partir de la improvisación y de ir armando a partir de lo que los intérpretes iban proponiendo. Pero sin proponernos conscientemente como "nuestra" forma, sabíamos que era así la manera. Salvo alguna excepción concreta, si hacíamos algo chiquito para algún comercial o alguna cosa más comercial justamente, donde trabajábamos más desde lo coreográfico. Pero si no, siempre investigando con mucho tiempo, todo el tiempo del mundo, nos tomábamos todo un año y a fin de año hacíamos la muestra. A veces pasaba que un año no podíamos crear, pero hacíamos alguna gira.
Varela: Lo que queríamos decir no era el tema, cómo lo queríamos decir es más lo que yo escucho de tu pregunta, no tanto los contenidos. Había varios contenidos, pero era cómo hablábamos de esto para movernos, es decir, el contenido no estaba separado de la forma en absoluto. La forma era muy importante, porque era el vehículo para decirlo, desde la visión que teníamos en ese momento, de una manera nueva. Hablar, por ejemplo, los temas que a mí me interesaban, temas que le interesaban a los artistas a lo largo de la existencia histórica: la soledad, la alienación, la no-comunicación entre los humanos, la competencia, el relacionamiento antiguo, a nivel de lo inter-emocional, con la pareja, con las relaciones familiares, con las relaciones entre individuos. Esto último era importante pues era un tema de la época, y del mundo también, estaba no sé si de moda, pero era un tema re intenso. A su vez, en la forma pusimos mucho la atención, que se dijera de una manera que sorprendiera.

¿Y lo lograron?
Varela: Para la época sí. En algunas producciones más, en otras más o menos. O sea, a ver, procesos creativos a lo largo de tantos años hubieron muy buenos y otros no muy buenos, debo decirlo. Pero, el feedback, la devolución de la gente, era que movía. Había un público que iba siempre, esperaban a ver la próxima producción.

¿Buscaban un código propio?
Besuievsky: Sí, totalmente. Más que nada en el movimiento y en la parte escénica.
Arobba: Sí, es que era como un sello, había como un sello de CD.

¿Cuál fue la producción artística que digas: "esto es bien CD"?
Besuievsky: A mí me gustaba mucho bailar "Una noche después de la fiesta", me gustaba la música... Pero bien CD son "Reflejo fiel" y "Trozos de mosaico".
Steffen: Pienso que más de una. La primera para mí fue muy importante, diciembre del 88, bailamos en el Teatro Solis, en el Solis viejo. Se llamaba "Vestidos y mascotas". Eso fue bien CD porque fue el principio. Que me haya gustado a mí, o que más recuerde, fue "Reflejo fiel", con los tangos. Creo que hubo varios espectáculos típicos, y eso es lo interesante. Por eso creo que tuvo tanta permanencia.
Martinelli: Hay una que yo no estaba que se llama "Reflejo fiel", de Florencia Varela, que me parece que es bien CD. Y luego... todas... "Trozos de mosaico", también de Florencia, "Gusanos de seda", de Florencia, que es un dúo que hicimos con Andrea. Fue la última de mi período. Hay una obra muy bien filmada: "Hacia uno", de Verónica. Yo todo lo que he visto es bien CD.
Arobba: Viste cómo son los procesos, vas mudando, cambiando tu forma de pensar. Al principio "Reflejo fiel" por ejemplo, era un reflejo fiel de querer hacer algo bien auténtico, por ejemplo los tangos, pero no bailabas un tango. Tenía una estética más pina-bauschista, estábamos en un baño enorme, y estaba el wáter, los tangos, las batas, toda la actitud. Después, cuando hicimos "Una noche en el baile" que salió de un solo de Florencia Varela a un cuarteto. Estábamos en un baile bailando y de ahí se iba transformando y terminábamos levantando una a la otra. Iban apareciendo nuevas técnicas o íbamos incorporando una a la otra; empezamos a incorporar el Contact, empezamos a bailar más en contacto y hacerlo más explícito en el momento de crear. A medida que uno iba creciendo y adquiriendo más herramientas y fusionando, se las iba incorporando a las improvisaciones.

¿Identificás por qué es o son bien CD?
Besuievsky: Una cosa es lo que era bien representativo de CD, y otra cosa era lo que me gustaba a mí, claro... (risas). Me la juego: "Reflejo fiel", porque conjugábamos toda una investigación en torno al movimiento que surgía a partir de determinadas premisas escénicas muy claras. Y eso fue concreto y potente, y por lo tanto, refleja... fielmente... lo que es CD.
Steffen: Pienso que esta cosa medio teatral, medio de danza-teatro con algo de lenguaje contemporáneo. Esta mezcla que fuimos construyendo, esa cosa de ponerle atención al vestuario, a la música. Era muy ecléctico. Me acuerdo que me pasaba mucho tiempo eligiendo la música. A medida que iba saliendo el material de movimiento, yo iba buscando por lados que a mí me interesaban, como Kronos Quartet, o jazz, músicas que a mí me gustaban. Creo que era eso: la sumatoria de muchos elementos. El resultado era muy teatral, con ese lenguaje que no era ni ballet ni moderno, no sé qué era.

Martinelli: Bueno, por el tipo de trabajo y por esto de que siempre hay una idea, un deseo y una obsesión primero, y después, desde ahí, se va construyendo el lenguaje o el movimiento.
Arobba: Había mucho de no-encasillarse en un lugar, más que nada había libertad, y mucha influencia tanto en Florencia como en Verónica de Pina Bausch. De ahí la libertad del bailarín como creador; no era solamente el coreógrafo marcarte los pasos y hacer esto o aquello, sino que era marcarte una consigna de movimiento o una imagen o algo, y vos de ahí expresar creando. Eso era trasgresor en esos años, porque lo que se veía era bailar la forma, se veía una clase. Y acá encontrabas algo nuevo a otro nivel, se buscaba más la teatralidad, la emoción, qué es lo que te estaba pasando. Eso creo que fue el cambio respecto a lo que estaba sucediendo.

Si consideramos dos líneas en la danza, que a veces desde el colectivo se separan, la técnica como virtuosismo por un lado, y la experimentación, la improvisación por otro, ¿en CD cómo lo consideraban?
Besuievsky: Tratábamos de integrarlo. Más allá de que la forma era a veces más abstracta o de referentes gestuales más cotidianos, o espacios de improvisación donde no sabíamos qué iba a suceder, CD era siempre muy preciso con los tiempos, mucho ensayo no tanto en la ejecución pero sí en el concepto. Lo íbamos intercalando. La propuesta de Florencia era una cosa... la de Verónica era otra cosa... la propuesta mía... Lo que decía la gente que le gustaba era la diversidad de formas de decir las cosas en el escenario, no era muy homogéneo, pero sí en conjunto; entonces eso estaba bueno.
Steffen: Qué pregunta... (risas). Pienso que CD no se basó en la técnica como virtuosismo, por cierto nunca, porque de hecho no es que nos matábamos haciendo clases para después crear. Íbamos y creábamos de una. Hacíamos y dábamos clases. Pero era mucho más desde el cuerpo tal como está ahí en ese momento, con toda su experiencia pero no con un entrenamiento técnico. No sé qué te habrán contestado las demás, pero el trabajo de CD en sí era más directamente desde la creación, sin hacer hincapié en lo técnico exclusivamente.

A la hora de bailar en CD, ¿qué técnicas te parece que predominaban?
Arobba: Te voy a decir que en las clases, lo que más se hacía, era Limón, Cunningham y Graham. Pero después, en el momento de bailar, como improvisábamos, empezábamos a ir al piso y salir del piso. Pero al final era una mezcla. En el momento de ver las coreografías, no había "esto es esto" y "eso es aquello", porque no había un encasillamiento de una técnica, por lo menos para mí. Por ejemplo, Verónica en una de las coreografías, "Ratito-ta", planteaba juegos. Ella se inspiraba con sus hijos, nos traía consignas y cosas, y yo lo llevaba a mi infancia. Entonces, en un momento era ponerme a marearme, y de ahí caía al piso y subía, y eso ¿qué técnica es? Ninguna

(risas). Pero al estar entrenado sabés caerte y pararte cuando estas mareado. Había algo más de sensación del cuerpo.

¿Qué lugar le daban a los aportes personales?
Varela: Muy importante los aportes personales. Esto quiero que quede bien claro, que lo que el grupo gestó, si bien yo era la coreógrafa y también Verónica, te hablo por ejemplo en los primeros años, cada individuo que participó en los procesos de creación fueron creadores todos. Como pasa ahora, que está más institucionalizada esa forma de trabajo colectivo. Si bien las decisiones finales las tomaba el coreógrafo que estaba al mando, así como la dirección de los procesos de improvisación, recortes, la edición de la obra; el aporte creativo de los integrantes tenía mucho valor, era lo que hacía la obra. En ese momento era lo natural, pero ahora, viéndolo retrospectivamente digo "wow, en realidad todos éramos creadores". Pero había alguien que ponía la firma igual. Hoy sería un poco distinto, como pasó en el proceso de "Bandada" el año pasado en la Zavala Muniz que fue un proceso de reencuentro de las integrantes más estables, donde fue bien claro hacer un proceso colectivo como todas creadoras.
Besuievsky: En todas las propuestas coreográficas de las demás, donde una era intérprete, también era creadora. Entonces estábamos muy vinculadas con la creación. Las decisiones finales las tomaba el coreógrafo, pero siempre fueron trabajos muy de equipo. Eso va motivándote para generar tus propias ideas. En el 94 fue mi primer coreografía en CD. Ahí fue que invité a Florencia Martinelli a hacerla, que quería hacer una cosa de tamaños (risas), y ahí ella ingresó a CD.
Martinelli: Yo estuve del 94 al 98. Fui la integrante más nuevita de los últimos tiempos. Era muy joven, entonces yo tampoco elaboraba mucho, no era de reflexionar mucho, y también estaba conociendo cómo funcionaba el grupo. Normalmente, las personas que ponían obras en escena eran Florencia Varela, que era la directora, y Verónica Steffen que era otra coreógrafa importante. Ellas dos eran las que, de alguna manera, tiraban la información sobre qué obras ellas querían trabajar, y nosotras trabajábamos como intérpretes, como se dice ahora: intérpretes-creadoras. Nunca existió en CD esto de "hacé tal paso", siempre era todo una gran investigación. En el último tiempo yo también hice obra, Caco (Carolina Besuievsky) también. Siempre había espacio para que cada una hiciera lo que quería hacer, pero fundamentalmente las que tenían más talento, más información en aquel momento eran Florencia y Verónica. Andrea también hizo obra al tiempo que yo me fui.

Si creyeras que CD marcó un antes y un después, ¿por qué lo dirías?
Arobba: Creo que fue más que nada por eso del lenguaje propio, buscamos eso y no llevar la clase al escenario, sino encontrar tu propia forma de decir las cosas, que eso es lo más difícil: encontrar un lenguaje propio.

¿Tenían un público estable o muchos seguidores?
Besuievsky: Vos sabés que teníamos sí (risas). Hubo un momento que nos escribían poemas. Tengo guardado alguno. El público empezaba a abrirse, había gente que no era solo de danza, eso fue un pequeño cambio, y hoy por hoy sigue siéndolo también.

Nos dijeron que Arana era un fan...
Besuievsky: Era sí (risas).

¿Qué les impulsó a transformar la compañía en una escuela?
Varela: A todas las integrantes, una cosa que nos caracterizaba, era que además de intérpretes fuimos creadoras. Entonces, como nuestros procesos eran tan intensos en aquel momento de creación-laboratorio, creo que fue como una necesidad espontánea transmitir estas formas de hacer procesos de creación a gente que estuviera interesada. En esa época enseñábamos, pero enseñábamos de manera no curricular, cada una hacía lo que podía, lo que sabía. Entonces los procesos de creación, de confluir en la creación, nos fueron moldeando esta idea de crear una formación de la cual salió gente muy valiosa hoy en día. O sea, dejó una huella o una inquietud.

¿Cuáles eran los objetivos de la formación?
Besuievsky: (trae un cuadernito y lo lee) Objetivos de la formación: Profundizar durante un año —y después fueron dos— la formación en danza moderna. Instrumentación práctica y teórica para poder llegar a entender lo que sucede en el cuerpo. Lograr mayor dominio corporal. Abrir caminos para encontrar un lenguaje corporal creativo y particular en cada uno. Conocer el cuerpo con el que trabajamos en su estado natural, es decir, el cuerpo que habitamos. Enfatizar en cómo estamos haciendo el movimiento y no tanto en el "qué". Sugerir como consigna "no importa qué", sino "cómo". Necesidad de manejar técnica clásica. Habíamos pensado en las técnicas modernas fundamentalmente. Trabajar los movimientos en función a una frase coreográfica. Había todo un trabajo de suelo, elongación, entrar y salir (señalando páginas más adelante). Estos son apuntes y talleres de composición. Eso era la formación.

¿Qué palabra te surge si te dicen "CD"?
Varela: Creatividad.
Steffen: Permanencia.
Besuievsky: Danza.
Martinelli: Complicidad.
Arobba: Lenguaje propio.

De las palabras dichas al hecho
Como juego de rebote
Como todo lo que llegue
a este lugar.
Como el movimiento transforma
Como el movimiento genera
Como la primera de las piezas
que cae.
Lo que pasa por debajo
no tiene explicación.
La red, la red, la red.
Sí estamos hablando de que puede no verse.
La piel se manifiesta de tantas formas
y sin embargo recubriendo al humano
queda pegadita al cuerpo.

Voy a contarles mi experiencia en danza contemporánea que ya lleva 10 maravillosos añitos.
Lamentablemente llegué tarde, muy tarde, a la danza contemporánea. Con mis 48 años, elegí la danza para hacer ejercicio —que suponía más divertido que el de los gimnasios—, y de esta manera bajar mis niveles de colesterol. Qué inocencia la mía (por no decir ignorancia); no imaginaba, ni remotamente, el camino que empezaba a recorrer!
Y así comencé a transitar un proceso lento de reconocimiento de mi cuerpo: cómo acomodar mis huesos para mejorar mis posturas o mejor dicho, empezar por reconocer algunos huesos que siempre habían estado y a los que había ignorado, utilizándolos de cualquier manera. El solo hecho de hacer el ejercicio mental fue una experiencia única que se transformó, progresivamente, en cotidiana.
Y lo mismo con las articulaciones, los músculos y la piel: aprender que existe un centro, que todo lo puede controlar y que puede hacer viables un montón de movimientos nunca antes experimentados.
Casi sin darme cuenta, logré incorporar "la máxima" de que mi cuerpo es un todo, lo que me permitió funcionar más adecuadamente en mis múltiples movimientos diarios. Y ni hablar de la experiencia con los nuevos movimientos aprendidos: espirales, giros, desplazamientos y muchos más.
La edad a veces me jugaba en contra: años de posturas y movimientos incorrectos, los esquemas mentales absurdos pero enraizados se imponían. Pero la paciencia y tenacidad ilimitadas de Natalia, mi maestra como yo la llamo, y la confianza depositada en mí, pudieron más.
Pero esto no fue todo ni mucho menos.
Lo mejor vino cuando empecé a incorporar actitudes, sensaciones, emociones: mis vivencias se enriquecieron porque mi cuerpo en movimiento (o en pausa, que no es más que el movimiento nulo) estaba en relación con el espacio. No sólo el físico (salón, escenario o parque) sino con el movimiento de mis compañeras.
Y llegaron las muestras de fin de cursos, los trabajos para "Montevideo Sitiada", y allá iba yo, a mostrar mis habilidades como la que más, rodeada de un montón de gurisas jóvenes que me alentaban con un nivel de inconsciencia propio de su corta edad.
De pronto me encontré formando parte de un grupo que hacía improvisación en un teatro enorme y ¡frente a un público numeroso! Fue realmente maravilloso e irrepetible, y no sólo porque improvisábamos.

Siguieron algunos años más, con otras compañeras y con otras docentes de Casarrodante: siempre fue enriquecedor y muy positivo, en lo técnico y principalmente en lo humano, porque vi crecer profesionalmente a un grupo de bailarinas que apostaron por lo que más les gustaba y las motivaba, con mil dificultades y nulos recursos.
Afortunadamente, se están visualizando algunos cambios importantes en la danza contemporánea: la creatividad y el esfuerzo de estos últimos 10 años están empezando a tener el respaldo institucional indispensable para concebir esta disciplina como una profesión.
¡Gracias! A Natalia, a mis compañeras de todos estos años y a todas las docentes de Casarrodante por esta maravillosa experiencia.
PD: Ah, me olvidaba; ¡también logré bajar el colesterol!



Presentación en "Montevideo Sitiada", 2007. Grupo de alumnas de Natalia Burgueño. Patio Andaluz, Parque Rodó.



Muestra de fin de año del Taller de danza y creación Casarrodante, 2010. Grupo de alumnas de Natalia Burgueño. Fachada de la Facultad de Ingeniería.

Entrevista al coreógrafo Ranz Jacquière. reloaded

En mayo de 2012 dos integrantes del Colectivo am viajamos a Montevideo al Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay, fidcu. Además de las actividades propuestas por el Festival, nos encontramos con una conferencia del renombrado coreógrafo Ranz Jacquière a realizarse en el Aula Magna de la Facultad de Artes de la Universidad de la República. Desde el mismo comienzo de la calle la multitud se atropellaba para entrar en la sala en que Ranz iba a dar su conferencia. Algunos llegaban en carros especialmente contratados y otros, como nosotros, corríamos desaforadamente en contra del viento, aprovechando el impulso de las suavemente onduladas calles de la ciudad costera. La entrada era libre pero el espacio reducido. La policía ponía orden como podía. Los agentes montados en elefantes pisoteaban a algunos de los más distraídos o con mangueras de agua fría dispersaban a los que por su apariencia, era claro que no pertenecían al ambiente de la danza.
Ranz llegó puntual y entre cámaras y traductores ocupó su lugar en el centro de la escena. Sabido es que a pesar de su fama, el coreógrafo más renombrado del siglo xx y xxi sufre y padece del mal de pánico escénico. Apenas había pisado el escenario, corrió a esconderse debajo de la mesa que habían preparado para la conferencia. Un traductor salió detrás a explicarle que no se preocupara, que no pasaba nada, que por favor dejara su escondite, que el público no se lo iba a comer. Ranz pidió una bolsa de papel y respiró profundamente 30 veces. Su terapeuta cognitivo comportamental le había enseñado esta técnica para contrarrestar la hiperventilación generada por el pánico y así, recobrar la compostura.
Por fin tomó su asiento, sacó el mazo de hojas de un maletín de falsa piel de anguila, y comenzó la conferencia en medio de un gran silencio expectante, un silencio activo en términos escénicos.
La conferencia fue leída torpemente en francés por el coreógrafo y traducida con igual desacierto al castellano. El traductor se empeñaba en repetir cada tartamudeo, carraspeo y suspiro de angustia del artista, por lo que al cabo de una hora, cuando todo había terminado, nos dimos cuenta de que nadie había entendido nada y que solo habíamos presenciado, fascinados, el acto performático de alguien que simula hablar y alguien que simula traducir. La verdad, habría sido más fácil leer la conferencia en internet.



Público en el Aula Magna de la Facultad de Artes de la UDELAR, Montevideo

Con agilidad y presteza salté al escenario antes de que Ranz desapareciera para siempre de mi vista, y con el mejor francés que pude le pregunté si estaba dispuesto a concedernos una entrevista a mi equipo y a mí. Se ruborizó y mirando al piso dijo que sí, que la verdad le gustaban mucho las entrevistas por la posibilidad real de escucha al otro y porque son uno de los mejores instrumentos que la razón positivista ha inventado para conocer la realidad. Me dio su tarjeta (que guardo preciosamente en mi billetera hasta el día de hoy y que pareciera interactuar acrecentando el valor de las monedas ubicadas en el mismo compartimento) y quedamos en que la cita sería en su hotel, para que no tuviera que sufrir otro ataque de pánico saliendo de sus aposentos.

A continuación, y con placer, comparto con ustedes queridos lectores, la entrevista realizada al renombrado coreógrafo el 19 de mayo de 2012.

Dentro de su sistema de pensamiento, ¿qué es la "coreografía política"? ¿Qué la distingue de esa categoría que usted llama "coreografía policía"?

La coreografía policía es el arte de componer a partir de movimientos codificados, ordenados y ejecutados de manera consensuada. Es el discurso validado por las hegemonías estéticas perpetuadas por las escuelas, instituciones culturales, programadores de teatros y críticos de arte. Estos actores son los que validan y gestionan qué es la coreografía ya que están calificados para hacerlo. En el mundo moderno, esta práctica asume la característica del consenso que, en vez del acuerdo entre individuos, es más bien una forma de fijar los límites de una posibilidad. Por el

contrario, la coreografía política supone que los datos son siempre cuestionables, que la comunidad supera siempre toda clasificación de sectores e intereses estéticos y que ningún grupo posee la calificación necesaria para proclamar una estética por encima de otra. La coreografía política se identifica con la parte de los que no tienen parte. Esto no quiere decir con la parte de los excluidos, sino con la igual capacidad de todos.

En una de sus últimas obras,"Émancipation", usted afirma que la idea de la capacidad crítica del arte, así como su capacidad de movilización, prácticamente ha desaparecido. ¿Cuál es la explicación?

Hubo una época en que el arte vehiculizaba claramente un mensaje político y la crítica trataba de develar ese mensaje en las obras. Por ejemplo, era la época de Bertolt Brecht, cuyo teatro denunciaba explícitamente las contradicciones sociales y el poder del capital. O entre los años 1960 y 1970, cuando se desarrolló la denuncia de la sociedad del espectáculo, con Guy Debord. Entonces se creía que mostrando



Teatro épico, Brecht

ciertas imágenes del poder —como una montaña de mercadería o estrellas de cine exhibiéndose en las playas de Cannes— se haría nacer en el espectador una conciencia del sistema de dominación reinante y la aspiración de combatirlo. Es esa tradición del arte crítico la que está en vías de desaparición desde hace 25 o 30 años.

En otras palabras, ¿ya no basta mostrar lo que uno denuncia para hacer salir la gente a la calle?
La verdad es que eso nunca bastó. En los siglos xvii y xviii se creía que mostrando el vicio y la virtud en el teatro se incitaría a los hombres a evitar el mal y apegarse al bien. Sin embargo, desde el siglo xviii Rousseau demostró que no era así: difícil imaginar que la gente se aleja del mal después de ver una representación. Poco a poco quedó demostrado que no había ningún efecto directo entre la intención del artista y la forma de recibir del espectador. La obra no moviliza a menos que uno esté ya convencido. De lo contrario, se tiene la impresión de estar ante una imagen de propaganda. La verdad es que, en la actualidad, las imágenes críticas están omnipresentes en la sociedad, pero no revelan nada: todos somos conscientes de que vivimos en una sociedad hiperconsumista.

¿Entonces ha desaparecido la posibilidad de todo arte crítico?
No, a condición de derrumbar los estereotipos y cambiar la distribución de roles. En una frase muy provocadora, Jean-Luc Godard afirmó que la epopeya estaba reservada a los israelíes y el documental, a los palestinos. Lo que quiso decir es que la ficción es un lujo, y que lo único que queda a los pobres es mostrar su realidad, su miseria. Algunos artistas lo consiguen. Pero no es hablando de la dictadura como tema de una danza o poniendo pasamontañas a los bailarines que lograremos una danza crítica, sino más bien dándoles voz a los que no la tienen o mostrando lo que nunca vemos.

¿Puede decirse que haya un hilo conductor a través de toda su obra coreográfica?
Sí, quizás es lo quise dejar en claro en mi obra "Émancipation". Para mí emancipación implica igualdad, pero no igualdad como un ideal sino como un punto de partida. De eso hablo también en mi obra "El maestro de danza ignorante": no se trata de enseñar al que no sabe, sino de proporcionar al que no sabe de herramientas para que aprenda por sí mismo. En mi otra obra "División" alguien, algunos, luchan por salirse del lugar que se les ha asignado. Intento plantear otro marco de lo visible, de lo enunciable y de lo factible pero sabiendo que sus efectos serán imprevisibles, no manipulables. Lo que hago es desplazar el equilibrio de lo posible y la distribución de las capacidades.



"El dinamitador de muros"

Ya para terminar, ¿podría hablarnos de su obra *El dinamitador de muros* y de cómo procesó el gran fracaso ante la crítica y el gran público?
Sí, fue un gran fracaso que paradójicamente me catapultó a la fama. Éste fue mi primer trabajo para el gran público y lo que quise hacer fue romper con el consenso para abrir nuevas posibilidades desde la igualdad de inteligencias y de la capacidad de los cuerpos. Era una pieza muy simple pero debo decir que fue uno de los primeros trabajos escénicos en la historia en presentar cuerpos no entrenados de manera tradicional en danza. Eran 5 intérpretes: una señora que nunca había hecho danza, un actor, una bailarina con formación académica, un filósofo post estructuralista y un contador público. Todos ejecutaban en unísono una larga secuencia que había sido montada durante un año de trabajo. Luego invitaban al público que quisiera a subir al escenario, les enseñaban la secuencia y todos bailaban nuevamente en unísono pero ahora con una música que servía de guía para ir todos juntos. La música era elegida en cada función por alguien del público. El problema con la crítica fue que ellos esperaban una relación literal entre el título de la obra y lo que se presentaba en escena y no pudieron ver el vínculo real entre lo enunciado y lo presentado. Me acusaron de inconsistente conceptual y de causar falsas expectativas en el público. Por su lado, el gran público me acusó de no haber trabajado lo suficiente y de manipulador de masas. Por suerte el pequeño público que sí se sintió involucrado, participó con ganas de la obra. Tanto subido al escenario como acompañando des-

de su butaca, yo le debo el reconocimiento al pequeño público que hizo esta obra posible y por qué no, también al gran público y a la crítica, que con su indignación y rechazo reforzaron mi voluntad de romper con el consenso imperante y así, lograr verdaderamente hacer coreografía.

Dicho esto, el coreógrafo corrió debajo de la mesa y nos dijo en voz muy baja que la hora de la entrevista había concluido. Sentía ya que sus manos comenzaban a transpirar pero no quería ser antipático, así que usó la punta de la nariz para señalar un extraño piano que adornaba la habitación y nos invitó a tomar un trago. Era un famoso pianococktel diseñado por él. Ingenioso instrumento que según la pieza que se toque, elabora un cocktel acorde al tono de la misma. En esa ocasión comenzó con la balada "La emancipación al poder" y luego de unos minutos, tres vasos con sendos líquidos multicolores aparecieron por debajo del piano. Traían un alcohol suavemente reforzado con hielo, escarcha de sal con polvo azul de piedra zafiro, aderezo de crema ligera de limón, rodajas de granada bañada en finísimos pétalos de rosa, que claramente tomaban en cuenta todas las armonías de la pieza, de manera lateral y oblicua.



Pianococktel

CUANDO LA DANZA SUCEDE



Mi interés por la danza, llegó cuando tenía 20 años.
Estos años de dedicación, recibiendo enseñanzas de los maestros, fueron tiempos de aprendizaje en todos los aspectos de mi vida.
Desde descubrir el placer en la danza, colegas, compañeros de grupo y convivencia.
Además de la técnica y los ensayos de la perfección, mi experiencia me llevó al entendimiento de que la gravedad está dada.
Lograr la conexión con el plano superior y poder experimentar esa sensación de estar siendo llevado por la gracia.
La danza sucede más allá de la mente.

Este relato en un homenaje a mi mamá, Elsa Charbonnier, quien integró el grupo de personas que formaron parte de la creación de la actual Escuela Nacional de Danza del Uruguay. Durante 20 años ella participó en la formación de los futuros bailarines con un amor y dedicación dignos de honrar.

Mis padres se conocieron en una función de ballet en el teatro Solis, a mediados de la década del 50. Que me pusieran a estudiar ballet fue entonces algo que "ya estaba escrito"
Entré a los 6 años a la Academia de Ballet de los primeros bailarines, Margaret (Peggy) Graham y Tito Barbón. Había en ese entonces en Montevideo varias otras Academias prestigiosas, todas al mando de los mejores bailarines o ex bailarines del SODRE, pero por algún motivo que desconozco mis padres eligieron aquella de la calle Uruguay, entre Andes y Convención. Era un edificio antiguo y gris, con un ascensor de dos puertas corredizas que frecuentemente encontrábamos fuera de funcionamiento y nos obligaba a subir por la escalera los tres o cuatro pisos que separaban la calle de aquel enorme salón. Desde la estatura de una niña de 6 años era efectivamente un enorme salón, aunque desde la perspectiva actual sospecho que no lo era tanto... Pero sin duda era muy luminoso, ya que toda la pared que daba sobre la calle Uruguay la ocupaba un gran ventanal. Los maestros Peggy y Tito, compartían el alquiler de aquel lugar con una maestra de yoga, de modo que muchas veces llegábamos a clase y veíamos a las viejitas (de nuevo la perspectiva de los años) en sus asanas, y frecuentemente ya terminando la clase, paradas de cabeza. El aire olía a incienso y eso le daba a aquél lugar un aire de misticismo muy especial.

Recuerdo el día que tuve mi primera clase. Las alumnas nuevas, o sea el primer año, teníamos una profesora que si mal no recuerdo se llamaba Beatriz... ¿O quizás era Marta? Entramos a la gran sala y nos acomodó una a una frente a la barra. Era una bailarina joven muy dulce y cariñosa, lo que hizo que me sintiera enseguida en confianza, y con los años convertí aquel lugar en mi segunda casa, ya que durante 8 años fui a aprender allí el arte de bailar. Primero con esa joven profesora, luego con Margaret y finalmente, dando el paso tan esperado por todas las alumnas, logré pasar, años después, a las clases de Tito. Sus clases eran las últimas de la tarde y a ella acudían los bailarines más jóvenes de la Compañía (en ese momento realmente nadie le decía "Compañía", sino que nos referíamos al "Sodre"). Sandra Giacosa, Marlene Lagos, Mariel Odera, Ana María Medina y muchos otros tomaban clases con el maestro Barbón, que tenía una particular manera de ordenar las cosas y mantener las categorías. Pasados los ejercicios de la barra, una vez terminados nadie se movía de su sitio para pasar al centro. Tito iba nombrando uno a uno a sus alumnos para indicarles qué posición debían ocupar en el salón, y ese orden era estrictamente dictado por él según el rendimiento logrado en la barra. Por eso, una vez que llamaba a las bailarinas profesionales, todas esperábamos ansiosas nuestros nombres y cuanto más adelante quedábamos significaba que mejor lo habíamos hecho.

Pero volviendo a esa primera clase, recuerdo que sentí cómo mis pies se abrían para formar la —forzadísima— primera posición y cómo mis manos tomaban esa forma bien estereotipada de la mano de una bailarina. Salí feliz. Desde ese día, mi madre me llevó año tras año, pacientemente, a mis clases de ballet.
En segundo año pasamos a tener clases con Margaret. El privilegio que significaba tener esa formación con esa mujer elegante, culta y bailarina maravillosa que era Peggy, no pude ser consciente hasta pasados varios años; aunque su belleza y sus tan británicos modales no me pasaban desapercibidos. Mi admiración se vio potenciada sin duda por la que le tenía mi madre, que cada día se sentaba a mirar la clase y al finalizar cruzaba unas palabras con mi maestra. Todo el camino de regreso a casa, en el trolley 60 o el 62, mamá me iba corrigiendo posturas, comentando tal o cual paso, exigiendo estirar más la rodilla para la próxima clase, y casi siempre agregando "recomendaciones": que tenía que estar más atenta, conversar menos, no "tirarme" sobre la barra mientras la maestra explicaba o corregía, y un sin fin de etc.
Algunas veces me felicitaba por una doble pirueta bien hecha, o una buena diagonal de piqués, o un arabesque con el torso más erguido; porque al pasar de los años mamá se convirtió en una experta teórica de la danza. Sin haber tomado jamás una clase de ballet, no sólo sabía los pasos, sino que (estoy segura) sabía qué grado de exigencia o qué músculos se usaban en cada movimiento.

El 18 de setiembre de 1971 ocurrió el terrible incendio del SODRE. Yo ya era una "antigua" alumna de ballet y por lo tanto asidua espectadora en las funciones del Ballet del SODRE. Además de mis maestros, había visto bailar a Olga Bérgolo, Salomé Romaniz, Eduardo Ramírez, Tola Leff y tantos otros.
La tarde de ese sábado 18 de septiembre transcurría con la calma montevideana de los fines de semana de aquellos tiempos. El silencio sagrado de la siesta sólo lo interrumpíamos los niños jugando en la vereda, con nuestros gritos y nuestra algarabía. Esa calurosa tarde de primavera, la tranquilidad se vio alterada cuando la radio anunció que un terrible incendio se había desatado en el SODRE, en la esquina de Andes y Mercedes. Sin entender mucho qué ocurría, me vi dentro del auto con mi

padre para llegar en pocos minutos a estar parada en la vereda del frente del querido teatro, viendo aterrada cómo las llamas se lo devoraban. Mi imagen, de pie, en esa esquina, tomada de la mano de mi papá, no pude borrarla de mi mente jamás.
Las noticias aseguraban que el Teatro sería restaurado y volvería a estar utilizable en algún tiempo. Quizá si hubiéramos sabido que tendrían que pasar casi 40 años hasta que Montevideo volviera a tener un teatro para sus cuerpos estables, muchos de los que seguimos tomando clases o bailando habríamos cambiado de rumbo, pero cómo saber en aquel entonces?!

Mis clases en la Academia de la calle Uruguay siguieron entonces año tras año. Salía de la Escuela a las 5 de la tarde y poco rato después ya estaba con el bolso en mi hombro y mamá de mi mano, en la parada esperando el ómnibus. Sin importar qué tan frío estuviera, cuánta lluvia caía, o qué cumpleaños había, yo iba sagradamente en las tardes a tomar clase de ballet. En principio era dos veces por semana, luego tres, hasta que Margaret le recomendó a mamá que me llevara todos los días, ya que era la única manera de obtener avances. Lógicamente esto significaría un gasto extra en pasajes, pero me recompensaban dándome una "beca", por lo que ya no tendría que pagar por mis clases. Esa consideración hacia mí, hizo que entre mi mamá y Peggy se estrechara un lazo que con los años se convertiría en amistad y colaboración profesional, y que además comprometió absolutamente mi asistencia a clase.
Nunca faltaba y la única vez que lo hice, tuve que pasar una (para ese entonces terrible) vergüenza que les relataré más adelante. Pero ahora estoy con 9 años, con mamá en la parada y hablando de la proximidad de la navidad y del año nuevo.
—Mamá, cuando sea el año 2000, cuántos años voy a tener?
—Bueno, Ángel (así me llama) a ver... vas a tener 38, seguramente ya serás una bailarina famosa...
—Y tú, mamá, ¿qué edad vas a tener en ese año?
—Yo seguramente ya no estaré aquí...
Viví los siguientes casi 30 años segura de que había sido una sentencia y mi madre no estaría para festejar la llegada del nuevo siglo... No solo estuvo, sino que actualmente, en 2014 aún está. Algunas veces flota en universos paralelos, pero aún disfrutamos de su cariño, su particular humor y su hermosa sonrisa.

Para el golpe de Estado del 27 de junio de 1973, yo contaba ya con 11 años de vida, 6 de los cuales me los había pasado entre mallas y zapatillas que comprábamos en Ballet House, la única casa especializada en el tema, ubicada en la calle Tacuarembó. Las zapatillas de punta íbamos a comprarlas directamente al zapatero que las confeccionaba. Era un lugar lejos, así que íbamos en el auto con papá, y tenían que esperarme largo rato porque yo me probaba muchos pares antes de decidirme por uno.

Mamá seguía acompañándome muchas veces a clase, pero otras tantas yo podía ir y venir sola, ya que el transitar por Montevideo en ese tiempo no revestía mayor peligro y los niños solíamos andar solos por la ciudad a temprana edad. Pero aquella tarde de junio, quizá por intuición o porque hacía mucho frío, mamá me acompañó. En el trayecto en el ómnibus, escuchaba los murmullos de la gente y no podía entender muy bien a qué se referían cuando decían que se "olía algo raro" o que había "un aire de que algo iba a pasar".
Cuando bajamos del ómnibus en 18 de Julio, vimos que los comercios estaban cerrando sus puertas; yo trataba de sentir esa rareza en el aire de la que todos hablaban, mientras intentaba seguir los acelerados pasos de mi madre que me llevaba casi colgando de la mano. Llegamos a la Academia y la vi conversar con Margaret, que ahí dentro desde hacía algunas horas, estaba ajena a lo que pasaba afuera. Mi madre le dijo que sólo habíamos llegado hasta ahí a advertirle que cerrara, que algo muy malo estaba por venir.
Con más prisa que antes caminamos las cuadras que nos separaban de la parada del ómnibus. Cientos de personas se agolpaban en la parada y trataban de subir a cualquier ómnibus pero todos venían llenos. Logramos abordar el 142 y todos gritaban que había que apretarse para que dejáramos que entrara más gente. Terminé sentada en la falda de mi madre, apretadas contra la ventanilla, mientras dos personas más compartían nuestro mismo asiento. El viaje fue asfixiante por la cantidad de gente y como no podía respirar bien di por sentado que el "extraño aire" había logrado entrar con nosotros a aquel ómnibus y por ende, todos seríamos infectados con él...
Unas horas más tarde, el entonces presidente Juan María Bordaberry disolvió las Cámaras de Senadores y Representantes con el apoyo de las Fuerzas Armadas y anunció la creación de un Consejo de Estado.
Pocos días después del inicio de la Dictadura Militar, las clases en la Academia fueron restablecidas y mi rutina de escolar y aspirante a bailarina volvió a llenar mis días. No falté nunca a clases hasta que un día del otoño de 1975, con 13 años cumplidos poco antes, me vino mi primera regla y se me permitió faltar. No entraré en detalles poco decorosos, pero en una época donde aún no se habían inventado (o al menos no se conocían en Uruguay) las toallitas higiénicas, ni menos aun los tampones, era bastante incómodo pasar por "esos días" bailando ballet. Y considerando que era mi primera vez en esos temas, el pánico no me habría permitido moverme.
Me quedé pasando la tarde tranquilamente en casa, cuando ya entrada la noche sonó el teléfono y escuché, muerta de vergüenza, cómo mi madre le explicaba a mi maestro Tito el motivo de mi ausencia a su clase de esa tarde. Aún hoy recuerdo el bochorno de ese momento y el susto de que al día siguiente alguien me mencionara el motivo de mi ausencia.

Un día de agosto de ese mismo año, Margaret me llamó al terminar la clase. Muy ceremoniosamente me contó que le habían ofrecido abrir y dirigir una Escuela de Danza Oficial, me explicó lo que eso significaba para ella, para nosotros los alumnos y para el ballet en el Uruguay. El SODRE había tenido una Escuela, pero ya hacía muchos años que había dejado de funcionar y ningún organismo estatal había hecho nada para recuperar un lugar de formación profesional para futuros bailarines. Ahora el Ministerio de Educación y Cultura, a pesar del Gobierno Militar que teníamos, había accedido a dar recursos para este fin. Y adjudicaron como sede, una hermosa casa ubicada en la ciudad vieja, en la calle Ituzaingó 235, declarada Monumento Histórico ya que había sido la casa del gran poeta y dramaturgo uruguayo Julio Herrera y Reissig.

Mientras se hacían los arreglos necesarios para que la casa funcionara como Escuela de Danza, Margaret Graham fue nombrada directora de la nueva Escuela y empezaron las actividades en el mes de octubre momentáneamente en el entonces Teatro Odeón, de la calle Paysandú. El alumnado se conformó con alumnas de la Academia que fuimos invitadas a unirnos, más otras chicas que llegaron recomendadas por otros profesores, como fue el caso de quien se convertiría en mi querida amiga y luego gran bailarina Patricia Martínez. Mi mamá, Elsa Charbonnier, fue nombrada Bedel de la flamante Escuela, Tito Barbón, y las bailarinas Tola Leff y Estela Traverso completaron con Peggy el equipo de profesores de Danza Clásica. Mary Minetti como maestra de moderno. Las pianistas Susana Brugnoli, Susana Fariña y Victor Serrato como pianistas de clase y la concertista Victoria Schenini como maestra de música. Además Tito Barbón sería maestro de Historia del Arte y de Pas de Deux.

El día de la inauguración de la casa-escuela, ésta resplandecía en toda su belleza. La esquina de Ituzaingó y Reconquista había sido restaurada y convertida en un lugar soñado. En sus dos pisos se repartían salas de clases con pianos, salas para las clases teóricas con bancos, una biblioteca con libros y revistas de arte y de ballet, camarines para hombres y para mujeres. Pero aún había algo más: La Torre de los Panoramas. Habíamos escuchado que ese era el refugio, el lugar predilecto del poeta, su lugar sagrado donde recibía la inspiración. En realidad la famosa Torre de los Panoramas no era más que un pequeño cuartito de pocos metros cuadrados, al que se accedía por una pequeña y empinada escalerita. Sobre éste, un mirador desde donde se podía ver el atardecer sobre el río como mar.

La casa se empezó a llenar de niños y jóvenes, estudiantes de danzas folklóricas en las mañanas y danza clásica en las tardes. La casa nos inspiraba respeto y estar allí nos hacía sentir pequeños artistas, privilegiados, escogidos para entrar a ese mundo desconocido para la mayoría. El plantel de profesores se amplió con la llegada de las bailarinas Mónica Díaz, Isabel da Silva y Graciela Martínez. Así también se necesitaron más pianistas de clase y se sumaron Julio Olivera y Horacio Iraola. La secretaria era Alicia Cola.

Cada profesor tenía su estilo personal para dar clase; por ejemplo, Tola Leff fumaba en clases (algo totalmente impensable en la actualidad). Caminaba entre los alumnos con el cigarrillo, y cuando necesitaba de sus dos manos para hacer una corrección sencillamente lo dejaba en su boca y corregía. Era una estupenda profesora y sus clases encantaban a todos. Apretar el "popocho" era una de sus recomendaciones más frecuentes.

Las clases con Tito eran las más exigentes y sus centros eran muy bailados, con verdaderas variaciones con saltos y giros por todo el salón.

Margaret daba clases muy pausadas, poniendo el énfasis en la correcta ejecución y limpieza de los movimientos.

Estar preparándonos como futuros bailarines (la Escuela incorporó clases de varones) implicaba tener experiencia con público. Además, al ser una Escuela estatal, teníamos que ofrecer, en cierta forma, algún servicio comunitario. Así fue como empezamos a hacer funciones en Colegios. La primera coreografía fue con la música de "La Barcarola" de Offenbach. Vestidas con tutús largos y coronitas de flores en la cabeza, vivíamos las primeras experiencias como verdaderas bailarinas.

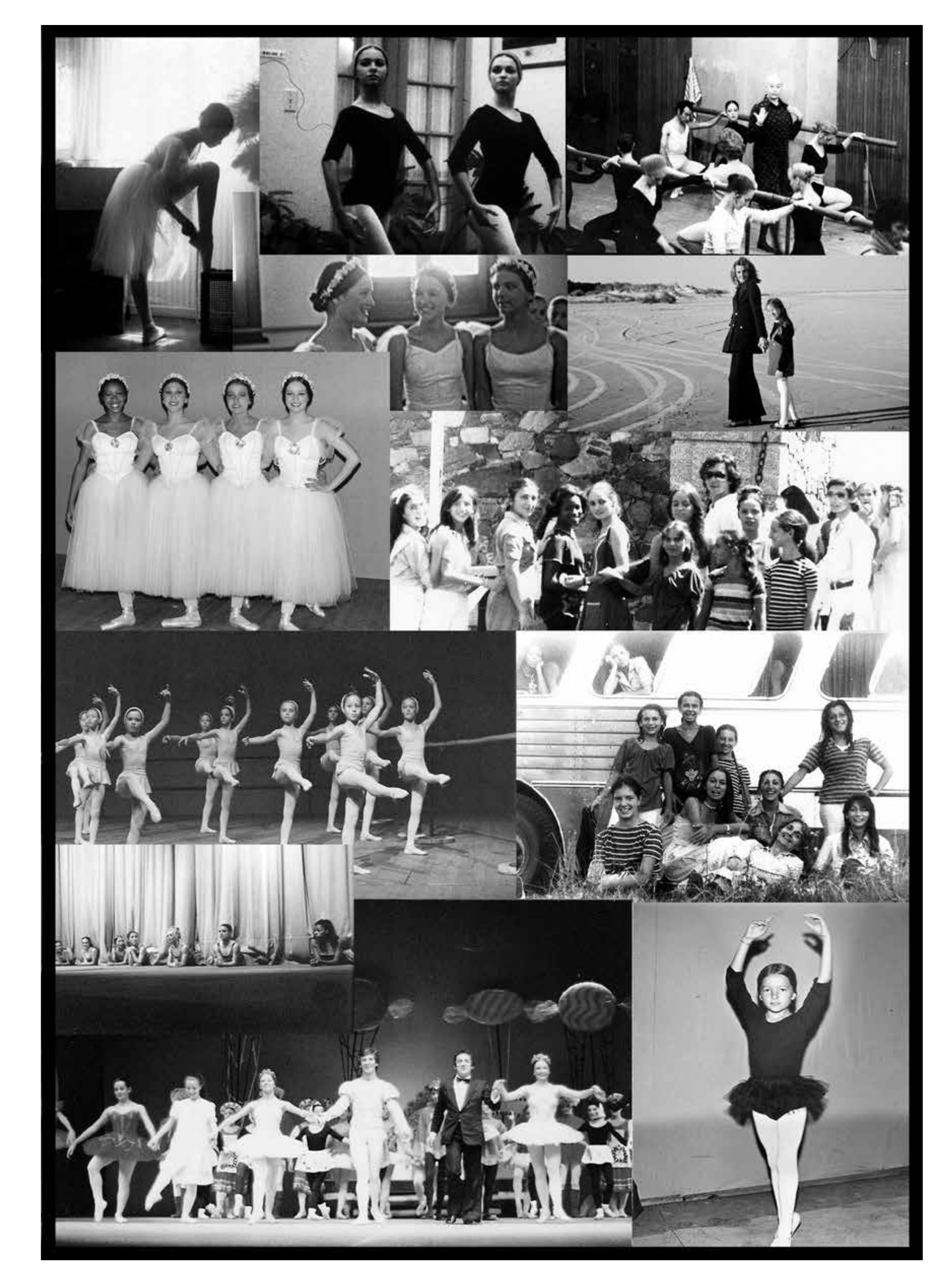
A poco andar, el curso de las más grandes quedó conformado solo por cuatro alumnas; Patricia Martínez, Estela Losardo, Graciela Pereira, y yo. No sé cómo lo hicimos, pero logramos que nos dieran permiso para que La Torre de los Panoramas fuera nuestra. Ningún otro alumno de la Escuela tenía permiso para subir, así que armamos ahí nuestro camarín particular. Esas cuatro paredes que décadas antes habían visto la inspiración del poeta, ahora veían a estos cuatro proyectos de bailarinas en plena adolescencia... Porque aunque éramos niñas artistas, no dejábamos de tener el mismo comportamiento y ganas de experimentar de cualquier adolescente de este mundo. El hecho de que mi madre fuera la Bedel de la Escuela, me colocaba en una posición un poco incómoda ya que "tenía que dar el ejemplo" y portarme bien, sin embargo me las arreglaba para desordenarme un poco.

Fumábamos a escondidas en nuestra guarida, y habíamos descubierto un agujerito en el piso, por donde tirábamos las colillas de los cigarros. Nunca supimos hacia dónde comunicaba ese pequeño orificio. En nuestra púber inconsciencia jamás pensamos en el peligro que eso significaba. Hoy doy gracias de no haber sido causante de un incendio en ese Patrimonio Nacional...

En esos primeros años salíamos de giras por el Uruguay; algunas veces junto a los alumnos de la División Folklore, otras veces sólo los estudiantes de clásico. Bailábamos en Gimnasios, en Colegios, en lugares a veces tan chicos que casi no cabíamos. Los roles principales los hacían bailarines jóvenes del Ballet del SODRE, y nosotros, los alumnos, hacíamos los roles más secundarios o de cuerpo de baile.

Pronto vinieron las funciones en Montevideo, en el teatro El Galpón, llamada Sala 18 de Mayo en esa época.
El diseñador de vestuario y escenógrafo Carlos Carvalho, realizaba preciosas creaciones en escenografía y vestuario para nuestras puestas en escena. Él diseñaba el vestuario y mi madre, aunque su rol oficial era ser bedel, de a poco fue convirtiéndose en su mano derecha. Compraba las telas, teñía tules, mandaba a hacer los tutús que luego bordaba a mano logrando prendas hermosas. Pasaron por sus manos cientos de coronitas, tocados, trajes, manguitas, tutús, todos bordados con un gusto y criterio escénico, que le valían los aplausos generales.
La Escuela fue creciendo, al igual que nosotros sus alumnos. Llegó un momento en el cual pudimos hacer frente a los roles principales y así nuestra responsabilidad y disciplina se fortaleció.
Para que el público infantil comprendiera mejor la trama, en algunos de los montajes teníamos pequeños textos a modo introductorio de los personajes. Para preparar estas pequeñas frases, en algunas ocasiones tuvimos el privilegio de ser ayudados por el Primer Actor de la Comedia Nacional, Jorge (Jordy) Triador .
Muchas funciones se hacían con la Orquesta Nacional de Cámara, dirigida por el Maestro Miguel Patrón Marchand. Otro gran privilegio...
Cascanueces, *Coppelia*, *Sueño de una noche de verano*, *Las Sílfides*; todas con gran aceptación del público y de la crítica.

Algunos de esos primeros alumnos siguieron carreras profesionales en Uruguay o en el extranjero, otros tomaron otros rumbos, pero todos formamos parte de una de las mejores iniciativas que tuvo la Danza uruguaya en muchos años.
Mi recuerdo cariñoso a todos ellos: Marcela Caravallo, Ada Alvez, Sonia Sánchez, Laura Amengual, Mariel Cabrera, Pablo Aharonian, Rosana Bleier, Adriana Pous, Sergio Rodríguez, Osvaldo Mendiberry, Patricia Martínez, Graciela Pereira, Estela Losardo, Luciana Galán, Evelyn Anton, Gabriela Beretta, Carlos Crida, Mónica González, Carlos Lima, Walter Arias, Ana Claudia Villamil, Augusto Sánchez y muchos otros.



1- Yo fotografiada por mamá / 2- Patricia Marínez y yo en la Escuela / 3- Tamara Grigorieva dando clases en la Sala B / 4- Patricia Martínez, yo y Laura Amengual / 5- Mamá y yo 1970 / 6- Las cuatro alumnas mayores / 7- Gira a Colonia / 8- Clase abierta / 9- Gira a Colonia, mamá abajo al medio / 10- Coppelia / 11- Saludo final de Cascanueces / 12- Yo en mi primer año

Maraña incierta de cuerpos estudiosos

Sí, una maraña. Así definiría la circulación de conocimiento y creación en Montevideo.
Las conexiones se fueron sucediendo desde y hacia los otros colegas muchos, con los que me he enmarañado a lo largo de 20 años, hemos compartido saberes, dudas, preguntas, ignorancias, certezas; cuerpos desentrañados.
Así siente mi cuerpo la formación compartida entre todos, en esta ciudad aún sin formaciones académicas.
Casi cada puesta en escena es un logro infinito, pleno de amor, sí, amor y lucha.
Al principio me guiaba el amor al movimiento, el puro placer y deseo de estar en movimiento, compartiendo un tiempo con los otros.
Ahora es el puro placer de hacer obra, obra enmarañada, poner cuerpos otros en la escena, componer el espacio y el tiempo.
Así no más, otra palabra que va con mi sentir o con lo que es mi danza en Montevideo es incertidumbre.
Hacer danza, poner obra en escena y formarse permanentemente es incierto, es un logro infinito, es tejido conjuntivo montevideano.

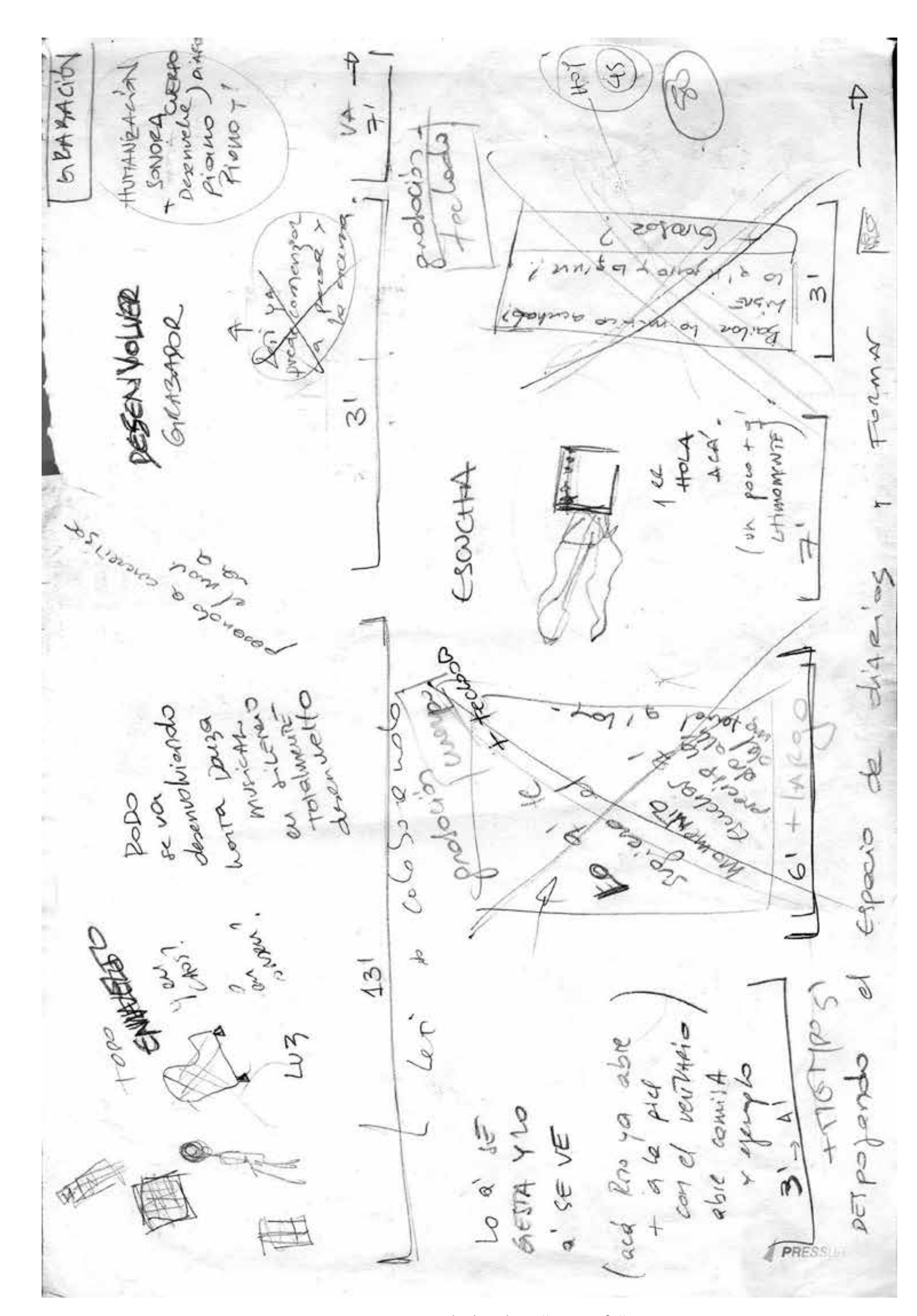


Imagen: notas de la obra "Amorfo"



Foto: Ìñigo Solano. *Amorfo*.



Foto: Ìñigo Solano. *Las cosas se rompen*.

Un proyecto sobre la insurrección

Un movimiento generalizado de corta duración contra el poder dominante, para luego extinguirse aparentemente. La disolución de la autoridad, de la autoridad de lo establecido allá y en cada uno de nosotros. El cuerpo y sus pulsiones, un trabajo sobre las normatividades, sobre lo esperado. Una acción de emancipación que se realiza en el misterio, a favor de la tolerancia y el conflicto.





Somos una masa de individuos donde la diferencia entre nosotros se diluye en pos de un presente común, trabajamos a partir de buscar un estado de la presencia quizás alterado. Construimos una densidad a partir de una proxemia íntima, esta densidad promueve y asegura ese contacto indiscriminado en pos de la unidad general, un contacto de los cuerpos físicos, mentales, afectivos, que asumen los misterios. En la formación de una masa desaparece el temor a ser tocado por el otro, los límites se diluyen, aparece un organismo en el que los integrantes se tocan, sin importar "el quién y el cómo" particular. La masa está en continuo movimiento y transformación, las decisiones son asumidas por este organismo único a partir de una inteligencia que emerge del accionar colectivo en un tiempo y espacio particular. La masa nos permite entregar nuestros cuerpos a un fluir grupal que está por encima del individual y juntos llegar a la inestabilidad de las pulsiones.

Este texto fue escrito por todos aquellos que quisieron. A partir de transitar la experiencia de LAMASA, escribimos lo que necesitamos, lo que quisimos. Utilizamos una metodología donde estas primeras palabras y textos fueron utilizados luego por todos de forma lúdica, descartando la idea de autoría, para poder generar un texto único que reflejara en su creación el sentir del proyecto y así compartirlo en el Libro de la Danza Uruguaya.

Destruyendo la percepción / practicando el disenso / abrazando el miedo / habitando el presente / viviendo el afecto

Este proyecto surge a partir de la necesidad de encontrarnos para trabajar sobre nosotros con los otros, un espacio donde el fin sea probarnos, reconocernos, derrumbarnos, perdernos, desaprendernos, pensarnos y entregarnos a lo incierto pero en compañía. Es abierto y gratuito a todos aquellos que quieran participar; el único requisito (que queda a criterio de cada uno) es tener un entrenamiento físico que permita asegurar un autocuidado. Un instante donde intentar modificar juntos nuestros sistemas perceptivos sabiendo que responden a un paradigma occidental de entender el mundo y nuestra experiencia en él. Para eso trabajamos desde el cuerpo, tirando el cuerpo a la lucha, los pensamientos son cuerpo, la voz, la piel, los sentidos, prejuicios, los miedos, amar es cuerpo... es desde ahí que buscamos transitar nuevas experiencias, que nos permitan encontrarnos y perdernos en el instante antes de nombrar. PORQUE NECESITAMOS SER OTROS.
Lamasa comienza a gestarse a mediados del 2013 por el interés de un grupo particular, la investigación en LAMASA se ha ampliado habiendo participado en ella hasta el momento 54 personas. En 2014 proponemos un espacio permanente para esta investigación y para ello recibimos el apoyo del Instituto Nacional de la Juventud, INJU.
El proyecto se subdivide en distintas MASAS que todas ellas nos permiten trabajar en nuestros objetivos desde diversas experiencias:
AMA / MASAgigante / AmasaNIÑOS / Taller LAMASA / LAMASA investigación

AM - Amasadores Anónimos - una experiencia de insurrección - una masa en un punto de la ciudad acordado previamente, nos encontramos encapuchados para irrumpirnos, para afectarnos y modificarnos. INSURRECCIÓN COMO ZONA AUTÓNOMA; autoridad disuelta, revuelta, aspecto festivo de la insurrección, encuentros anónimos.
Lo verdaderamente interesante de AMA es irrumpir con nuestra propia masa, ponerla en situaciones de "riesgo" para poder profundizar en nuestro trabajo de la presencia, y de escucha de ese cuerpo heterogéneo que logra ser uno, que además va a lograr irrumpir realmente, cualquier lugar, si logramos estar en LAMASA con LAMASA.

Podía llegar a confundir una pesadilla con la realidad. Sentimiento de salvajismo mutuo, entre mi persona y lo exterior, entre mi MASA y la masa exterior... Sentí una fuerza que me llevaba a la masa exterior, me alejaba de mí. Una fuerza salvaje. Momentos en que pensé como un ser individual, no perteneciendo a mi Masa. ¿Para que haya paz tiene que haber guerra? ¿El ser humano tiende genéticamente a ser salvaje y agresivo? Experimenté una dificultad en la escucha, en la concentración... fue duro, pero se fue... Cual insurrección, los pensamientos, las energías, la escucha, todo fue diferente. LAMASA como cuerpo uno, fue hacia afuera. En el INJU, LAMASA está hacia sí misma, atiende a su interior... Fuimos indiferentes, un gran elefante que no pudieron ver en su propio living, quedamos más apretados que en el útero por el ruido, por los gestos positivos y negativos, por el piso y los vidrios.
La atención se modificó y se puso afuera, ya no estaba en la relación y el intercambio entre los amasadores, el presente como estado fue difícil de conseguir, el recorrido hacia él fue más arduo, apareció la distracción, la idea de que estábamos amasando para los que miraban el evento, las miradas externas me afectaron, entonces mi atención y mi concentración se vio modificada por la situación, provocando fragilidad para mí y para LAMASA. Tuvimos fisuras por donde se escapaba el presente y dábamos lugar a los prejuicios, entrando en el código de lo esperado y conocido por los que miran, por los que amasan.
Afuera, nuevas e infinitas variables, incalculables estímulos que posibilitaron una nueva masa cargada de... sentí. Se entremezclaban los pensamientos y las sensaciones de los que estaban "afuera" de LAMASA, nos modificaban, sus presencias eran fuertes y lograban atravesar y por momentos determinar la experiencia, tuvimos que luchar

como masa, en masa, con nosotros mismos y con el afuera para conectarnos con el lugar de escucha con el que veníamos trabajando, afloraron los prejuicios, el cuerpo predeterminado, las estructuras escénicas, la euforia y la ansiedad. Noté claramente la diferencia de estar o no estar en el presente, aunque aún no pueda definir con exactitud el estar presente, pude diferenciarlo por completo.
El afuera nos atraviesa, LAMASA intenta mantenerse inquebrantable pero en ese intento se quiebra. Se raja. Manos que tiran de un lado a otro sin direcciones claras, sin intenciones claras. Nos sobrepasan los sonidos, los comentarios de afuera, los objetos que componen este nuevo espacio. Sentí que construíamos una trinchera. Nos tiramos de cabeza a una piscina de estímulos y cerramos los ojos y aguantamos el aire. Más que insurrección choque. Hicimos todo a la vez, resistir, someternos, amarnos, confrontarnos. Logramos hacer un relato diferente de lo que nos está ocurriendo en nuestra experiencia personal. Entramos de lleno en la dimensión de lo vivencial y dimos un claro mensaje de que hay mucho por trabajar allí. Solo al final cuando volvía caminando asumí que AMA en la calle, en la repetición, puede llegar a su lugar, porque de última es un nacimiento.

MASAgigante – Masa que experimenta con cantidades importantes de participantes y en particular con personas que nunca han amasado, que pueden tener o no experiencia previa en trabajos corporales, ¡¡no importa el estado físico!!

El poder de lo gigante es que es excesivo, dándole poder a la masa. Tú llegas, entras a ella y ya sos ella; esta te devora, arrasa, te toma para sí y te hace inevitablemente parte de sí misma. LAMASA ha experimentado devorar cuerpos nuevos, llámese nuevos a cuerpos sin la experiencia de amasar, y los convierte en amasadores, ella tiene la capacidad de envolverte, ella tiene sus propias lógicas, dinámicas, códigos. Esta lógica (inmanente a lamasa) nos unifica, nos contiene, está en nosotros. Sin dejar de destacar o diferenciar que el amasador experiente ya está en ésta lógica, contagia y transmite al cuerpo "nuevo", logrando siempre conformarse un cuerpo masa.

Todo aquel que haya probado LAMASA, que tan solo pusiera un pie en ella, un segundo, se da cuenta de que algo especial tiene. Algo sanador, seductor, placentero, triste, necesario, potente, transformador, poderoso. Poderoso.
¿Poderoso? ¿Pero de donde carajos sale este poder? ¿Qué emana este poder?
¿Qué es este poder?

"Allí llega la masa, ¡PAM! El poder de la masa radica en eso puramente artístico, que es concentración absoluta en el instante en el que estamos, PRESENTES ALLÍ,

sin prejuicios, contemplando, fluyendo, acompañando o guiando COMPARTIENDO, siendo cada uno uno y a la vez todos. Sentirse parte de un acto puramente artístico inmenso, colectivo y a la vez pequeño y frágil. El arte de la PRESENCIA, está por encima de las ideas y de las idealizaciones, inclusivo, irreverente, transgresor, anárquico, de CONTACTO".
¡Palabras de un primer amasador luego de la MASAgigante!

AmasaNIÑOS - Masa que invita a niños a participar.

A partir de la experiencia de LAMASA con niños sentí que se encuentran permanentemente en el estado del amasador, están presentes, aparentemente a diferencia de nosotros, no filtran no conceptualizan sus acciones ni su estar, simplemente son. Al amasar con ellos reconocí que yo entro y salgo del estado, tengo que trabajar para poder estar o volver a ese estado presente. Tuve que pasar por el ejercicio de detectar, derribar y luego moverme de los preceptos sociales-culturales-corporales, para luego poder ser de ese modo. Estoy institucionalizada, aprendí desde niña cómo debía comportarme, cómo estar y ser en cada circunstancia, a medida que fui creciendo dejé de permitirme cada vez más JUGAR libremente. Fui perdiendo la capacidad de vivir en la inmediatez del presente. Sentí que siempre están haciendo una sola cosa, pasan de una cosa a otra como si fuera lo mismo, simplemente habitan constantemente un presente inalcanzable para mí. Vi mis límites, mis resistencias y también mis habilitaciones a partir de las experiencias con LAMASA. Principalmente estas son la diferencia que encontré entre un niño y yo a la hora de realizar LAMASA de niños. ¡¡Por más amasaNIÑOS!!

Taller de LAMASA

En esta instancia se utilizan las herramientas que nos brinda LAMASA, para abordar y promover determinadas reflexiones y experiencias, un ámbito de aula en diferentes contextos.

LAMASA nos permite trabajar sobre el sentido de ser, partiendo de la idea de que éste depende en buena medida de cómo se construye el sentido de los otros; la identidad es entonces un proceso en continuo movimiento, y en este proceso voy construyendo mi idea de singularidad, creando así una particular forma de estar en el mundo, que a su vez está en movimiento. Este taller nos permitirá trabajar la relación del pensamiento vs acción; la presencia desde los sentidos; los estados corporales, las pulsiones y normatividades; los límites del cuerpo y la proxemia; lo grupal vs lo individual; las afectaciones, la no existencia del error, el consenso y el disenso; la voz como cuerpo, la mirada.

Danzar en LAMASA nos hace conscientes de la libertad, pues si bien hay ocultamiento de las singularidades en tanto se construyen jerarquías, aquí solo soy mientras soy libre de hacer lo que me surja en el momento y lugar en el que estamos, en conexión con los otros constantemente, en una impactante horizontalidad. No temo a la exposición, porque sólo concibo que quien me mira es quien es conmigo, por lo tanto no hay juicios externos a lo que sucede, no hay juicios que se establezcan como limitantes de la acción.

LAMASA como evento escénico

Probar LAMASA como evento escénico, sabiendo que toda obra escénica es una obra política que puede estar al servicio de la domesticación y sujeción, o de la emancipación y de la transformación, es que utilizamos LAMASA como materia para trabajar la acción escénica. Para plantearnos la relación del performer con el público, las convenciones y normatividades de ser y hacer danza en la escena. Lo público y lo privado, el afuera y el adentro, la representación y la presentación.

"Nuestra experiencia está amarrada a nuestra estructura de una forma indisoluble, es decir que no vemos el espacio del mundo, sino que vivimos nuestro campo visual...". Teoría de sistemas, Humberto Maturana.

LAMASA- investigación

A partir de lo experimentado en todas las masas, hemos sintetizado en estos 10 puntos algunas reflexiones que han aparecido:

1 - El pensamiento y la acción
2 - El cuerpo de nuestra danza: el pensamiento, la mirada, la voz, la lengua.
3 - La presencia, los sentidos y el presente
4 - Los estados corporales y las pulsiones
5 - Los límites del cuerpo y la proxemia
6 - Grupal vs lo individual, afectaciones y afectos
7 - Error como normativa, juicios y prejuicios
8 - Construcciones culturales del cuerpo
10 - Consenso y disenso, practicando el conflicto

1 - El pensamiento y la acción

El pensamiento en el detalle del instante o a veces ido y zas un golpe o ¡zas! un prejuicio o ¡zas! un borde. LAMASA un buen experimento en esto de ser un modo humano curioso. Y cuando me doy cuenta que estoy pensando, surgen dentro de mí indicaciones, algunas vergüenzas, por los olores, por mis olores, por mis sudores.

Si existe la separación entre pensamiento y acción (dejando de lado el existencialismo diremos que una acción es un hecho de la realidad) entonces se podría definir claramente un enlace entre pensamiento y acción, o bien el pensamiento produce un pensamiento a través de una acción y una acción produce otra acción a través del pensamiento, o bien ta todo entreveradísimo.
Si bien un pensamiento no puede, influir y no influir en una acción en el mismo instante, no quiere decir que en LAMASA se pueda concebir en diferentes circunstancias que el pensamiento influye en la acción y que el pensamiento no influye en la acción.
Sin duda LAMASA es un misterio ya que surgen dudas como cuándo es una acción, cuándo es un pensamiento, cuándo es un algo rarísimo, y sobre todo lo que sucede excede nuestra capacidad de captarlo ya que ella al ser un lugar de bombardeo sensorial tiende más a una información en tus sentidos que en tus conceptos. Acción en la percepción fuera de toda idealización... una pérdida de conceptos sustituida por una masa de sensaciones.
Si la vida fuera LAMASA no existiría diferencia entre pensamiento y acción.

Aparece como desafío en mí el No tener que hacer, esto me detiene en un pensamiento circular en el que no se generan fugas, no me siento capaz de parar y dejar que acontezca en mí ese presente posible que estoy persiguiendo pero no habitando, por la ansiedad que me construye, necesito estar haciendo, reflexionando, produciendo. LAMASA es un ejercicio de meditación, dejar la mente muda sin que me dé indicaciones, sin que me hable porque todo el tiempo la hacemos funcionar. LAMASA es una linda excusa para dejarse llevar por eso que en lo cotidiano está dormido.

Existen varias inspiraciones que son una interferencia que vale la pena atender e investigar, porque tenemos una historia personal y somos diferentes en un tiempo coincidente. ¿Cuánto tiempo tiene que pasar para que lo vivencial se pueda mostrar claramente? Creo que nuestro trabajo es vivo, no se trata de que nos guíen por un camino, somos nuestra propia continuidad.

2 - El cuerpo de la danza: el pensamiento, la mirada, la voz, la lengua

Escribo esta reflexión desde mi experiencia corporal con respecto a la danza como disciplina del arte que se me enseñó, se me transmitió desde formas y códigos que mi cuerpo ha adquirido y que son parte ya de mi movilidad y forma de relacionarme. Desde de la danza contemporánea y otras también, existe una gran contradicción entre la práctica y el discurso que sigo replicando, lo cual no quiero juzgar como negativo o positivo, simplemente para mí ha sido muy revelador el asumir que en definitiva la danza es una forma disimulada de adoctrinamiento, disciplinamiento de mi cuerpo.

La danza en cualquiera de sus formas estéticas tiene códigos, formas, normas, reglas. Hay criterios claros y definidos sobre lo que está bien y mal, sobre el error y el acierto.

A la vez no tengo duda que el practicar y estudiar danza y otras técnicas corporales me ha dado herramientas para conocerme, vincularme y ser una mejor persona en definitiva. Entiendo que la danza es una herramienta que puede estar al servicio de habilitar o inhabilitar la libertad y creatividad del cuerpo. Depende de...

Desde la experiencia con LAMASA me parece que es muy interesante el trabajo de dejar que toda esa información que contiene mi cuerpo esté habilitada, poder conectar con estar presente y asumirme cada vez. Entiendo que durante el tiempo que vengo participando de la experiencia, hubo un proceso tanto de entendimiento conceptual como corporal, en definitiva lo mismo, pensamiento, cuerpo y emociones, sensitivo y perceptivo en donde tengo que trabajar en esto de "estar presente" y soltar códigos, formas y prejuicios que me acompañan desde mi formación como bailarina. Los bailarines muchas veces somos los primeros en dejar de percibir o inhibir las sensaciones, a veces por estar tan acostumbrados al hecho de contactarnos corporalmente, a invadir y ser invadidos en nuestro espacio más próximo, pero por otro lado tenemos nuestros propios prejuicios y no siempre trabajamos sobre la libertad. En la danza como técnica más bien trabajamos un cuerpo dócil, y sensitivo desde algunos lugares mientras que otros no se involucran. En LAMASA puedo transitar por nuevos lugares.

3 - La presencia, los sentidos y el presente

Mi tarea en LAMASA y la de LAMASA misma como cuerpo es la de habitar el presente. Para eso nos permitimos iniciar generando un espacio "vacío", para posibilitar lo nuevo, lo inesperado. Para ello practicamos soltar lo aprendido y las expectativas como constructores de acciones y danza, para habilitar una nueva percepción y así poder producir nuevos acontecimientos, poder ser otros cuerpos en otra danza.

Cómo estrategia el amasador direcciona su atención a los sentidos. Atendiendo las sensaciones. En un instante traigo mi atención para permanecer y durar en un presente que se actualiza en cada movimiento y acción desde las sensaciones. Coloco toda mi atención en ese presente compartido entre la percepción y el movimiento de mi cuerpo todo, es un esfuerzo por vaciarme de expectativas y construir desde mis órganos, pulsiones, deseos, sin juicios, sin codificar y sin filtrar la información que se permite, que se manifiesta. El Cuerpo gobierna, las estructuras mentales son desplazadas o desterritorializadas, las corremos del comando, planteamos nuevas lógicas de cómo estar, de accionar, de movimiento, estas lógicas son propuestas por las sensaciones, así logramos permanecer y trabajar en la experiencia.

Me pregunto constantemente que es transitar el presente, el presente ya pasó; ¿cómo no quedarme en lo que pasó o querer predecir lo que vendrá? Creo que estar en el presente tiene que ver con la intensidad en los sentidos, con el placer. Vivo el presente cuando estoy con mi acción y mi conciencia, no necesito otra cosa más.

4 - Los estados corporales y las pulsiones, ¿nos dejamos afectar por la sensualidad y la sexualidad? Los permisos, la inhibición

En LAMASA los cuerpos se entregan a navegar por los sentidos y las sensaciones para habitar así el presente. Estos cuerpos entrenados en danza y/o otras disciplinas corporales están habituados al contacto, a trabajar en los límites de la piel del otro, tornándose el contacto algo "común" y es aquí donde nos preguntamos si es el hábito del contacto que lleva a normalizar situaciones de encuentro y profunda proxemia en donde en otros contextos despertaría quizá una situación de sensualidad y erotismo. ¿Es este hábito el que normaliza el contacto o son las inhibiciones de habitar un cuerpo erótico en la danza?

En esta reflexión dejamos filtrar también los prejuicios e inhibiciones que emergen en el encuentro y nos preguntamos: ¿qué parte del otro tocar, cuál no? ¿si me permito erotizar me estoy yendo de la consigna? ¿es necesario enmarcar el erotismo (para que en todo caso emerja) como parte del trabajo?

¿Por qué aparece la vergüenza sobre lo erótico cuando estamos construyendo un espacio que habilita liberar los prejuicios?

Reconozco que vengo de un trabajo en la danza que aborda lo erótico por lo que no viene siendo lejano para mí, pero de todas formas me pregunto ahora si a algunos dentro de la masa nos pasa y no nos animamos a enunciarlo.

A nivel social y cultural, lo erótico es fuertemente juzgado y despreciado, se lo conecta con lo burdo, lo descarado, poniéndoselo en contraposición a lo fino, sutil e

inteligente, etc. Propongo: que lo erótico puede ser una condición, característica, sensación que se combina y convive con esos conceptos a los que se los opone en general. Animal vs Humano / Animal: impulsivo, instintivo / Humano: dócil, inteligente.

Me excito, veo imágenes eróticas que me seducen; reconociéndome desde la sexualidad, transito por la experiencia de LAMASA también desde la seducción y el erotismo. Hay imágenes que refieren a situaciones sexuales, coitales, sonidos que ante todo son pulsiones, gemidos formas de contacto que me estremecen.

El cuerpo sugiere incontables direcciones a nivel sensorial. El sexo está presente porque la energía es inevitable porque estamos vivos. El sexo es sentir y sentir es habitar conscientemente tu cuerpo.

5 - Los límites del cuerpo y la proxemia

¿Cuáles son los límites del cuerpo?
En LAMASA los niveles de proxemia dejan de existir. Las distancias entre los diferentes cuerpos son inmedibles. Todas nuestras conceptualizaciones y construcciones mentales referentes a nuestro espacio físico y corporal se derrumban. En nuestra cultura occidental formamos una concepción de lo que es nuestro cuerpo y de cómo interactúa con otros en un espacio físico. LAMASA nos permite cuestionar tal concepción (Niveles de Proxemia). La idea de "mi cuerpo" no existe. El "otro" pasa a formar parte de mi espacio corporal. El aumento de la confianza y de la distancia íntima es progresivo.
Lo extrasomático deja de serlo y pasa a ser parte de nuestro cuerpo.
Estoy quieto y puedo sentir que soy una pierna, una mano u otro órgano de alguien que está en el otro extremo de LAMASA. Al formar parte de ella puedo sentir a los otros, las energías llegan atravesando canales, ramificaciones y se extienden a través de ella.
En diferentes instancias nos preguntamos hasta qué punto las sensaciones son propias o ajenas. Hasta dónde nuestro cuerpo es propio o es parte de LAMASA. Cargamos con otros cuerpos y a su vez ella carga con el nuestro. ¿Hasta dónde el cuerpo de otro es mío, suyo o de todos?
Sentimos miedo a desprendernos de lo nuestro. ¿Eso "nuestro" es propio o es parte de todos?

6 - Grupal vs individual; afectaciones y afectos

Lo que parecía imposible al final no lo era. El movimiento continuo amanece como una probabilidad de aparición espontánea de vida; poder sentir, decir, fluir, mirar para ir en un camino conectados con las nuevas vibraciones presentes, yendo hacia nuestro riesgo pero ahuyentando al peligro. Siento observar vida en otros lugares donde antes me parecía imposible. Es una creación colectiva de una variedad de organismos y sus relaciones que forman la diversidad de los espacios dentro de los cuales se desarrolla vida. LAMASA tiene propiedades de una envoltura viva profunda con capacidad para controlar dentro de determinados límites su propio estado y evolución del ritmo de sus procesos internos y de intercambio.
Aprender a volar entre tanta gente; con mis temblores y sonidos voy a descargarme y a recibir confianza porque me dejo ir, me puedo quedar sola pero no sucede, estamos cambiando vienen otros que me despiertan cuando paso y se transforma la energía acumulada y se traspasa.
El descubrimiento de LAMASA profunda me trae un importante cambio al mostrar la viabilidad de la vida.

En cada LAMASA que hacemos, encuentro un reflejo de las masas en la sociedad, el comportamiento de cada individuo dentro de la masa y la masa como colectivo, como sinergia donde todas las partes aportan algo y se genera algo más que no hay manera que exista sin cada uno de los participantes, algo único y con poder. Cada individuo es parte, siempre está aportando algo, solamente el hecho de estar ahí cambia a LAMASA. Nos relacionamos SIENDO seres en contacto (el presente), SIENDO seres que deben estar unidos por alguna razón, que se expresa en necesidad para que LAMASA sea masa, presente.

Pienso en la piel. En lo público y en lo privado de la piel, cómo desde el contacto y presencia se puede ir a lo mínimo, a lo íntimo, excavar un montón de capas o extenderse a través de otros cuerpos en el espacio. Lo sensorial habilita espacios, nuevos contactos y nuevos caminos para transitar LAMASA... El contacto con otros cuerpos o las propuestas que surgen me habilitan emociones esta vez desde la percepción externa viaja al cuerpo dejándome imágenes y contenidos privados y públicos. Esto a su vez es interpretado por otros cuerpos funcionando como impulsos para reciclar las energías en forma de nuevas sensaciones y propuestas colectivas.
Tomar y dejar. La energía es colectiva pero las sensaciones son asociables, probablemente una esencia muy importante de la masa. La capacidad de elegir o la de aceptar. Los cuerpos interpretan y se reciclan al instante, el presente deja los paisajes, todo acontece, desde lo micro a lo macro en un espacio determinado.

"que loco pensar en algo individual como un ser colectivo o en un ser colectivo y su individualidad, en donde todo forma parte de mi y donde soy parte de otro...donde mi latir acelera el ritmo cardíaco de todos y Donde el sudor de otro me hace transpirar por el hecho de darme cuenta que estoy mojado. Me encanta ser unórganoo de la masa sabiendo que afecto al organismo de la misma forma que me afectan otros, en donde la cura de cada malestar, la alegria, la pasion es desbor-dada por cada poro de la masa... "

7 - Error como normativa, juicios y prejuicios

Vivimos inmersos en una sociedad que castiga el error y juzga constantemente las actitudes y formas de relacionarnos unos con otros desde los parámetros y convenciones que nos hemos impuesto y que se van transmitiendo de generación en generación. El cómo debo ser, el cómo debo actuar frente a otros, el cómo debo estar y el cómo me debo ver y ser con mi cuerpo todo: desde lo físico hasta el pensamiento, rigen normas que hemos construido dentro de cada comunidad.
Es así entonces que el cuerpo se revela en cada sociedad como el territorio íntimo/público donde se configura la identidad, el escenario cultural para la expresión de la persona, individuo dentro de una sociedad, es así que el cuerpo es ante todo un operador fundamental de prácticas y usos, contenedor de experiencias y de nuestra memoria cultural. Estos patrones de lo que aceptamos o no como un buen o correcto uso del cuerpo son los que engendran nuestra propia imagen sobre nuestro cuerpo y construyen nuestra "moral".
Vivir crecer y desarrollarse es estar y encontrarse en una constante organización y reorganización de experiencias, desde ese lugar es necesario comprender la importancia de los errores en los procesos, permitirnos transformar las realidades e informaciones que nos llegan desde afuera de acuerdo a nuestras estructuras y necesidades internas.
Así qué, lo que para poder adaptarnos y vivir en sociedad tenemos que ejercitar constantemente es el abandonar esquemas predeterminados sobre las formas de actuar y pensar y acomodarnos a nuevas experiencias formando nuevas estructuras de comprensión.

Asimismo deberíamos dejar de creer que los errores son "malos". Nos hacen sentir culpables en cuanto los descubrimos en nosotros mismos y nos hacen sentir inseguros cuando los señalan.
Es entonces que en la experiencia de LAMASA como espacio donde el error en sí mismo no tiene una forma, porque no hay un parámetro definido sobre qué sería errar y en definitiva cada uno es quien juzga sus propias acciones sin prejuzgar al otro, es parte del trabajo deconstruir todas estas estructuras que están marcadas a fuego en nuestra sociedad, sobre uno mismo y sobre los otros. Me resulta muy interesante y liberador el permitirnos este espacio, porque tiene que ver con la confianza y con el compartir un espacio de libertad con uno y con los otros, encuentro que es un espacio donde se intenta romper con estructuras y formas que se instalan sin saber muy bien por qué y donde no hay lugar a juzgar si no más bien a dejar y dejarse ser. Un espacio para trabajar en nuestros pensamientos más allá de lo físico, porque en definitiva los prejuicios y lo que consideramos error esta allí, en lo que pensamos. Permitirnos deconstruir y cuestionarnos lo que está instalado en cada uno como prejuicio o error.

8 - Construcciones culturales del cuerpo

El cuerpo es nuestro vínculo con el mundo, nos permite conocerlo y apropiarnos de él. Marca nuestra presencia y es a través de éste que nos definimos como personas.
Nos definimos como cuerpo y nos hacemos conscientes del mismo cuando nos relacionamos con otros; de esta forma construimos nuestra identidad.
En la sociedad actual la concepción de cuerpo está marcada por una fuerte tendencia utilitarista, que mira al mismo desde un discurso científico, determinado por las ideas de eficiencia y eficacia. Asimismo se lo valora desde una perspectiva estética totalmente condicionada por la moda.
El cuerpo concebido como objeto y blanco de poder en las sociedades occidentales trae aparejado el esfuerzo histórico por educar cuerpos "dóciles", a decir de Foucault, un cuerpo que puede ser sometido, transformado y perfeccionado. Un cuerpo útil que puede ser modificado para rendir una función determinada.
Hablamos entonces de un cuerpo que se educa. Se educa a través de los hábitos y concretamente del automatismo de esos hábitos.

Esto nos lleva a pensar en el cuerpo social que responde a determinados parámetros de comportamiento regidos por el sistema dominante. Bajo una clara intención de control, se fijan parámetros de conducta que condicionan nuestro estar en el mundo y por lo tanto afectan directamente al cuerpo en sus más variadas manifestaciones. Cómo nos movemos, nuestra postura, el uso de la voz, cómo nos vinculamos con otros cuerpos, cómo nos relacionamos con el nuestro, todo se encuentra codificado

de tal manera que es fácil identificar al que se sale de la norma, al que rompe el código o lo modifica. No hay espacio para la transformación de dicho código y el que lo intenta, a los ojos de la sociedad, juega en el límite con la locura.

El cuerpo como construcción social y cultural adquiere valor simbólico, esto hace que de cada acción/manifestación se desprendan múltiples interpretaciones posibles teñidas por los paradigmas socio-culturales del momento.
La noción del deber ser se encuentra tan fuertemente arraigada en nosotros, que se dificulta el ejercicio de observar sin juzgar, tanto a nosotros mismos como a los otros. La libertad de acción se ve afectada por la mirada del otro y por los juicios de valor propios. Se vuelve necesaria la invención de espacios donde el foco esté en liberarse del juicio opresor para vivenciar, aunque sea por un momento, el presente, desde el estar y percibir, para que el deseo se torne el motor del movimiento.

Atravesamos un período histórico donde el hombre exacerba el individualismo; tras la escisión de lo público y lo privado dada en la modernidad, lo privado toma su hegemonía, el sujeto en el marco del antropocentrismo se inclina hacia el constante narcisismo. La danza, quizá surgida como imitación de los primates, o como algo instintivo, o como algo codificado hacia lo ritual, ha abandonado la comunión para destacar su valor estético, escénico, hasta llegar a ser un producto que opera con la lógica del mercado contemporáneo. De la mano de esta pérdida de comunión, se da la exaltación del individualismo, donde "se socializa desocializando" (Lipovetsky). El individuo necesita desocializar; singularizar para ser. Ya no rige ni siquiera la lógica de masas, donde si bien había un lugar en la diferenciación, ésta era solo entre naciones y no entre individuos. El sujeto se constituía desde el Estado-nación. Ahora, tras esta pérdida, solo quedan encuentros esporádicos entre diversas singularidades que se organizan para un objetivo en común, pero sin alcanzar la idea de masa en tanto organización homogeneizante.
Este experimento anacrónico de transitar en una masa me recuerda a la danza en comunión, y transito por donde soy-con-el otro y donde el otro es-conmigo, donde todo lo que se da es a partir de una necesaria correlación de cada parte. Siento el contraste con la realidad socio-histórica que vivimos, pues el individualismo no es parte de esta lógica de masas que experimento, donde las singularidades no son preocupaciones. A su vez, danzar en LAMASA nos hace conscientes de la libertad, pues si bien hay ocultamiento de las singularidades en tanto se construyen jerarquías, aquí solo soy mientras soy libre de hacer lo que me surja en el momento y lugar en el que estamos, en conexión con los otros constantemente, en una impactante horizontalidad. No temo a la exposición, porque sólo concibo que quien me mira es quien es conmigo, por lo tanto no hay juicios externos a lo que sucede que se establezcan

como limitantes de la acción. Soy por los otros, pero soy porque dejo todo allí, y los otros están y son conmigo, lo siento... y me libero de ataduras estéticas y sociales, y dentro de lo posible, de lo que me permite mi condicionada libertad, me pierdo libremente en el anonimato amasador.

Todos somos lo mismo, todos queremos ser lo mismo y a la vez no...
Se genera una unión que parece tener un único motivo y a la vez los intereses son variopintos, personales, hay liderazgos, hallazgos, momentums, superposiciones, se vibra todo y ya ni hay propio cuerpo. Somos un organismo.

Es el instante inaprensible que está entre la acción y la conceptualización de esa acción. La posibilidad de generar un dialogo simultaneo entre el estimulo y la acción, intentando que cada vez menos estos estímulos recibidos se instalen en el filtro del juicio. Pero a su vez cada vez que se instalan me permiten observarme, observar estos juicios que son construcción aterrizando así en las normatividades de mi. Estoy predeterminada, estoy construida, sé cómo debo responder, qué puedo y qué no puedo hacer. Tengo adormecida las pulsiones.
LAMASA me permite trabajar sobre el sentido de ser, partiendo de la idea de que éste depende en buena medida de cómo se construye el sentido de los otros, la identidad es entonces un proceso en continuo movimiento, en este proceso voy construyendo mi idea de singularidad, creando así una particular forma de estar en el mundo, que a su vez está en movimiento. Nuevas posibilidades por el anonimato, me permito más. Alerta constante, toma de decisiones. Leer nuevas consignas y proponer otras. Control.
¿Sigo al pie de la letra o me pierdo? Para perderme necesito tiempo, para desidearme necesito tiempo.
En LAMASA me quiebro para reconstruirme, me enfrento al juicio para desprejuiciarme. Me someto al conflicto para habitarlo. Atiendo a mi cuerpo y a mi estar desde ese cuerpo como una construcción, una invención que se modifica constantemente. Desconfío de la pulsión que me dice lo que "debo" hacer y confío en lo que sucede. Confío en lo que aparece. Contemplo y percibo.

9 - Misterios

¿Cuánto de esto es mío, cuánto sabemos, en qué canales están sucediendo las cosas?
Hay un lugar al cuál accedemos con LAMASA al que no llegan los conceptos ni las ideas. Allí acontece algo que no podemos conceptualizar, estructurar, ni nombrar o identificar con claridad. Eso es lo que produce El Misterio.

Este misterio es parte conformadora de un tejido que nos contiene como masa, como cuerpo compartido, habilitando este tipo de lugar indefinido donde las subjetividades, fantasmas, pensamientos, energías, miedos, pasado, espíritus, mandatos, futuro, se entremezclan. Todo esto deja de ser de cada uno para ser de todos, aparece un lugar donde el tiempo y el espacio tienen otra densidad, hace que sea un tejido-masa compuesto entre lo conocido y lo desconocido, aparece el misterio.

El sistema de pensamiento occidental se afirma en el logocentrismo (el privilegio del lenguaje verbal) ligado a un fuerte racionalismo. Pensamos como hablamos. Siguiendo ésta línea de pensamiento (con la que podemos diferir o no) se puede decir que conocemos el mundo a través de la palabra, aprendo lo que puedo nombrar o puedo relacionar de algún modo a algo ya perteneciente a mi repertorio de conocimientos (cadena de significantes). El lenguaje se da como una manera de interpretar el mundo simbólico. Simbólico en tanto es necesario pasar por un proceso de abstracción que me permita decodificar el "objeto" en cuestión, interpretándolo en el marco de un código que nos es común a todos y posibilita la comunicación. Aprendemos a pensar, a pensar "bien", y que ese pensamiento tenga una coherencia, un orden determinado, el orden del discurso.
¿Qué sucede entonces cuando nos enfrentamos a un fenómeno que no podemos nombrar? ¿La ausencia de palabra lo vuelve inexistente? ¿Qué sucede con los sentidos y con el cuerpo TODO?
En LAMASA habitamos el misterio desde lo sensorial, se construye sentido a partir de la experiencia, la vivencia de la "cosa".
El Misterio, lo innombrable, es en tanto lo experimentamos, se vivencia y se percibe. La palabra como un medio más para vincularnos con el MUNDO. El cuerpo (entendiendo por cuerpo a lo físico y al pensamiento) como una forma de estar en el mundo.

10 - Consenso y disenso, practicando el conflicto

Para nosotros el cuerpo está en conexión de información con su entorno, es decir que estamos en una interferencia contaminante continua. Los límites del cuerpo van más allá de la piel. Cuando hacemos LAMASA se hace difícil saber dónde empieza y termina cada cuerpo. La atención está puesta en esa interferencia dinámica que levanta la noción del presente y la escucha, pero con un balance sensorial diferente al habitual; ya que trabajo mucho con los ojos cerrados, siempre estoy en contacto y por la cercanía de los cuerpos siento más los olores.
Sobre ese lienzo LAMASA construye y decide. Por momentos aparece el conflicto a veces visible por la fuerza, por el dolor, o por desacuerdo en el accionar. Cuando aparece el consenso por lo general viene con la excitación de la fuerza grupal. Aunque a veces el acuerdo es silencioso y profundo.

En la práctica del conflicto, con este marco conceptual y este balance sensorial, se hace más fácil rescatar el valor positivo que puede tener y deja una puerta abierta para explorar el cómo y por qué se toman las decisiones. A veces no hay decisiones sino una apertura al devenir y a confiar en ese todo que son los otros y uno mismo siendo masa. En ocasiones, pequeñas acciones individuales estimulan en cadena la decisión masal por la interferencia continua. También aparecen liderazgos, aparecen transmisores de información y cambios de roles. El vacío inicial condiciona la primera decisión. El enmarque de LAMASA con consignas no es obstáculo para abrir posibilidades sino estímulo para ello.
Y así va tomando importancia lo decidido por ninguno. Y crece la confianza en el conflicto, resultando materia prima para el próximo movimiento. En la participación se construye identidad pero necesariamente distinta porque los límites de los cuerpos se desvanecen de alguna forma.

Quiero ASUMIR mi INESTABILIDAD. A veces siento que me han enseñado a ver esta realidad como una gran pausa, me cuesta percibir el movimiento continuo, todo el tiempo estamos cambiando, todo el tiempo todo. LAMASA no tiene paz, si la paz la asumimos como la ausencia de conflictos. Pero según dicen algunos, sin conflictos no hay movimiento y como todo está en movimiento todo está lleno de conflictos.
HAN ESCRITO: Matías Chocho, Florencia Delgado, Cecilia Buglioli, Sofía Lans, Gabriela Farías, Eduardo Ferrer, Tiago Rama, Mikaela Pisani, Micaela Lema, Denise Laube, Eugenia Madrid, Andrea Carvallo, Martina Gramoso, Paola Escotto, Pía Iglesias, Gabriela Paolillo, Guillermo Tarasewicz, Federica Folco, Juan Ibarlucea, Macarena F. Puig.
HAN AMASADO: Aída Vigna, Alejandra Lema, Andrea Carvallo, Aníbal Domínguez, Catalina Lans, Cecilia Buglioli, Cecilia Graña, Clara Fernández, Darío Lima, Denise Laube, Eduardo Ferrer, Elisa Sassi, Federica Folco, Flor Delgado, Gabriela Farías, Gabriela Paolillo, Guillermo Fleitas, Guillermo Tarasewicz, Joaquín Cruz, Juan Miguel ibarlucea, Libertad Piazza, Lucia Lans, Luciana Verdum, Marcelo Hernández, Martina Gramoso, Matías Chocho, Mica Lema, Micaela Bazzano, Mikaela Pisani, Paola Escotto, Paola Pilatti, Sebastián Niz, Sofía Lans, Sofía Ivy, Stella Peña, Tiago Rama, Eugenia Madrid, Agustina Pérez, Pía Iglesias, Carolina Besuievsky, Zoe Goicoechea, Olivia Cáceres, Lía Ferreira, Andrés Stagnaro, Macarena F. Puig, Felipe Santacreu, Mauricio Fourcade, Rocío Iriarte, Allison Señorini, Matias Señorini, Bryan López, Laura Acosta, Sebastián Scopini, Santiago Juárez, Iñaki Zornoza.
Coordinación general de proyecto: Sofía Lans, Gabriela Farias, Martina Gramoso, Federica Folco
Coordinación de la investigación: Federica Folco

La mecánica de la danza del tango y su influencia africana*

La danza del Tango se fue trasmitiendo por generaciones hasta llegar a nuestros días; es el documento vivo donde quedó impreso el sentir de quienes la gestaron. Es así que desde su mecánica podemos hacer una lectura y discernir su contenido, que en esa danza quedó plasmado.

En los trazos de ese diseño, que se dibujan sin un recorrido preestablecido y apoyándose en los tiempos musicales de una forma asimétrica, a veces trasladándose por el ritmo, otras por la melodía, es allí donde radica uno de los secretos de la danza del tango.

La libertad donde cada uno determina el tiempo y el espacio de la danza, así nos encontramos con una *mecánica de improvisación*, a la que se agrega una *mecánica de disociación* de esos dos cuerpos que se interrelacionan en un abrazo, con la comprensión de la unidad existente en esa dualidad para llegar a una verdadera comunicación y así enfrentar el devenir de esa danza en total *libertad.* A partir de las mismas condiciones geográficas, antropológicas, sociales, culturales y espirituales de las dos capitales y ciudades portuarias —Montevideo y Buenos Aires— ubicadas a ambos márgenes del Río de la Plata, es que se produce un crisol de razas, buscando para sí una *identidad* que los nucleara, y el tango es el resultado de esa búsqueda de definición.

En su origen hacia mediados del siglo xix, tres grupos humanos son los generadores del tango, ejemplar dancístico único. 1) El paisano llamado *gaucho*, viene del campo donde era nómade, esencialmente libre, pero a mediados del siglo xix cuando ya existían los dueños de los campos y el alambramiento, este no podía seguir subsistiendo con su modo de vida y así emigra a los suburbios de las ciudades. 2) El negro que ya se había convertido en liberto pero no tenía una función específica en la sociedad y no estaba totalmente insertado en esta sociedad, pero de quien la fuerza primitiva y ancestral de sus ritmos africanos, trasplantados a América, manifestaban siempre su ansia de libertad. 3) El inmigrante europeo, básicamente italianos y españoles, quienes llegaban en barcos a una ciudad desconociendo su modo de vida.

A partir de la fusión de estos grupos humanos tan faltos de identidad y de terruño, insertados en una nueva sociedad, se da un proceso cultural: *la búsqueda de una nueva identidad para definirse como grupo.* En esta búsqueda se fue plasmando una danza que se oponía a toda una cultura, a toda una estructura.

En esa *postura* hubo una ansiosa y afanosa búsqueda de la libertad. Esta ansiosa búsqueda de lo que falta, genera una nueva búsqueda en lo que no está predeterminado, por lo que se está constantemente creando aquello que no existe. Así, de la proximidad de un abrazo nace una forma de bailar inexistente: la *danza del abrazo* donde nos encontramos con un concepto fundamental que en esa proximidad de los cuerpos obliga a una *mecánica de disociación* de lo que está ocurriendo de la cintura hacia el piso con lo que a su vez sucede en el torso. Esta *mecánica de disociación* es una certera confirmación de la influencia africana en el tango, ya que todas las danzas que se han aclimatado a América como la samba brasileña, joropo, cumbia y el candombe uruguayo, presentan esa disociación del torso respecto a las piernas. Si analizáramos el *espacio inferior* de la pareja, o sea de la cintura hacia los pies, es un espacio el cual *se invade* y es donde está la *parte expresiva* de la danza tango y si vemos el *espacio superior* o sea de la cintura hacia arriba, es un espacio el cual *se comparte.*

Si partimos de la definición de que: "una danza es un diseño en el tiempo y el espacio", en las danzas populares el diseño de la coreografía se divide en dos aspectos. En primer lugar la *forma coreográfica*, es la forma de los diseños, los dibujos de ellos en el espacio o sea el *qué voy a diseñar en el espacio*. En segundo lugar la *manera coreográfica*, es el modo de realizar esos diseños, el *cómo los voy a diseñar en el espacio.*

La *forma coreográfica* tiene a su vez dos aspectos: la *forma potencial,* o sea qué diseños se van a realizar y qué debo saber desde antes, *a priori*. En la mayoría de las danzas populares hay una secuencia de diseños que determinan que sea esa danza y no otra, en cambio *esto no sucede en el tango, no tiene una forma potencial.*

La *Forma Concreta* son los diseños a desarrollar cuando se ejecuta la danza. El tango sí tiene la forma concreta, o sea la que defino en el momento de su desarrollo en el espacio. Como el Tango es una *Danza Improvisada* carece de Forma Potencial (el *qué*) y por lo tanto lo determinante será la *Manera Coreográfica* (el *cómo*).

La *expresividad del Tango* está dada por ese *juego improvisado* de no saber qué figura hago detrás de otra, sino también de la existencia de *otra improvisación:* de qué manera voy *jugando con el estímulo musical.* Analizando el *tiempo* de los diseños nos encontramos que en el tango, a diferencia de otras danzas populares, la coreografía se apoya no sólo en los tiempos musicales en *forma simétrica*, sino también en *forma asimétrica.* Vale decir que puedo descargar un solo movimiento en varios tiempos o varios movimientos en un tiempo. O sea que la dinámica de mi traslación puede variar de velocidad de acuerdo a la interpretación que haga del estímulo musical. El tango posee otra condición: también suele apoyar su coreografía al igual que las *danzas escolásticas* sobre la *melodía* a diferencia de las *danzas populares,* que solo se apoyan en los *ritmos.*

En ese juego improvisado del espacio y del tiempo imprevisibles, está el secreto del tango en donde cada uno determina en libertad su tiempo y espacio de la danza. En esa ansiosa búsqueda de la libertad es que se plasma en la danza del Tango la autodeterminación de *cómo* y *qué* hacer.

Es el Espacio Superior, un espacio que se comparte donde se produce el abrazo. En el *abrazo* se inaugura una forma de bailar inexistente. En este, está implícita la *interrelación* de la pareja y allí se produce la *comunicación* de la pareja; donde uno más uno no es dos, sino uno ya que no se debe perder el concepto de unidad común, de unión de pares. Esas dos personas unidas fuertemente por un abrazo crean una *comunicación en ambas direcciones:* no uno que ordena y otro que obedece. No existe sometimiento de una de las partes. Cuando estoy en ese juego dancístico de la improvisación lo hago con mi capacidad de *transmitir y recibir* de acuerdo a las circunstancias espaciales y musicales que estén dadas en ese momento. Aumento así el grado de percepción, ese estado de alerta que me permite actuar de acuerdo a las circunstancias dadas; creando de esta forma una *comunicación en un perfecto estado coloquial*, o sea en un perfecto *diálogo dancístico* igual al que se produce al hablar. Cuando hablo no hay monólogo sino diálogo y si *hay diálogo, hay improvisación* ya que debo responder o proponer de acuerdo a las circunstancias dadas; no puedo ir con discursos predeterminados. Por eso *improvisar* es ponerse frente a frente con la *libertad*.
El norteamericano Waldo Frank dijo del Tango: *"… es la danza más profunda de la Historia Universal"*. Esa profundidad no es ni más ni menos que el *planteo existencial de la libertad.* En la danza del tango, en el juego improvisado de todos sus elementos mecánicos, quedó impresa toda esa ansiosa búsqueda de libertad de esos tres grupos humanos que la gestaron, de los cuales los afro descendientes fueron el pilar fundamental sobre el cual en el encuentro con otras culturas se llegó a plasmar esta danza, que podemos decir que es *la culminación de la evolución de la humanidad.*

*Ponencia de María Ines Camou en el Primer Congreso Regional Americano del CUD – UNESCO. Título: "La influencia de las raíces africanas en la danza de América". Montevideo. Uruguay, 12 al 16 de noviembre de 2003.

O que significa dançar no Uruguay?

A minha primeira ida ao Uruguay, especificamente a Montevideo, foi para assistir e participar em actividades relacionadas com dança contemporânea.
Sou europeia, vivo no Brasil e isto significa já uma "estigmatização" de estrangeiro. Isto é, o meu conhecimento sobre a cultura latino-americana é pouco e, por outro lado, vivo no país que é considerado um monstro na America Latina, no bom e no mau sentido. Assim que todos os preconceitos que poderiam existir estavam ali, bem apontados a mim e ao meu passado e identidade. Por outro lado, eu mesma, sendo impossível escapar a essas variáveis, tinha também as minhas expectativas bem presentes.
A minha visão sobre as artes e sobre a dança contemporânea em particular, sempre foi entender o seu significado crítico. Quando falo em significado crítico, falo em encontrar os motivos que movem um criador a fazer algo, no seu sentido político, estético, social, cultural, etc. Na minha perspectiva, a importância de discursos críticos é fundamental no desenvolvimento de uma posição artística. O que move cada criador, o que o faz comunicar a sua urgência e o que é necessário fazer para conseguir comunicar precisamente essa urgência são factores que devem estar inerentes a um processo criativo, numa relação direta com o seu contexto, quer a nível local, quer a nível global.
Num momento em que se passam tantas convulsões sociais e políticas no continente sul americano, as minhas expectativas sobre as posturas artísticas do mundo da dança latinoamericanas eram muito grandes.
Desloqueime a Montevideo para participar em dois encontros profissionais com características bem diferentes más focados sobre o contexto latinoamericano e a um festival, o FIDCU, onde se expunha um panorama da dança contemporânea latinoamericana. Portanto, o contexto ideal para aprender: escutar, ouvir, conversar, opinar.
Nunca fui uma boa ouvinte só por si, isto é, não considero o acto de escuta um acto passivo. Isso faz-me ser uma ouvinte activa, o que significa utilizar a boca. Não fazia mal no contexto em que estava, antes pelo contrário, enquanto diretora artística do Festival Panorama, um dos maiores festivais de dança contemporânea do Brasil e da América Latina, também existiam muitos olhos e ouvidos virados para mim, com o peso e o facto intransponível de ser europeia e com um passado e conhecimento de artes oriundo dos meus anos no Alkantara, um dos grandes festivais de artes cénicas contemporâneas de Portugal e uma referência também na Europa.

Assim que, contextualizado todo o ambiente em que visitei Montevideo, assumo a postura de escuta activa, de conselheira de bons e maus pensamentos, de pensadora crítica. Estive dez dias em Montevideo. Considerei que seria necessário acompanhar todo o festival e entender o que se passa nessa cidade e como ela se relaciona com os seus países vizinhos. E esta estadia fezme ultrapassar muitos dos preconceitos que inevitavelmente trazemos connosco. Não tinha uma ideia do que poderia ser a dança contemporânea no Uruguay, mas conhecia já alguns criadores locais que prezo e que considero pessoas importantes e interessantes no mundo das artes.
Mas colocando este texto dentro de um livro sobre a dança no Uruguay, a inevitável pergunta aparece. A dança no Uruguay significa exactamente o quê? Pensar que se faz um livro que se chama o Livro da Dança no Uruguay significa pensar a dança desde que perspectiva? Não posso assumir outra a não ser a da perspectiva crítica. O teórico, crítico, curador, criador etc Mårten Spångberg lançou a ideia de escrever uma história da dança sueca[1] precisamente através deste tipo de contribuições e provocações e a primeira ideia que me vem à cabeça é uma pergunta provocatória: será que os pensadores uruguaianos só têm na sua cabeça referências europeias e só estas os inspiram a desenvolver um conteúdo critico no seu próprio contexto?
Impossível fugir às referências europeias? no entanto, a vontade de olhar para o que é o seu próprio contexto é um discurso crítico importante. E, por outro lado, porque é necessário escrever um livro sobre a dança do Uruguay? E porque é importante escrevêla desde uma perspectiva não linear e subjectiva mas, e acima de tudo, porque não olhar como referência para as experiências dos próprios artistas e contextos culturais locais e regionais? A resposta pareceme responder na esquina seguinte, a Europa é este monstro avassalador que continua a insistir em colonizar as vidas e as mentes de todo o Mundo, ao lado, claro, desse gigante neoliberal que se chama Estados Unidos da América. China, Oceânia e Índia ainda não chegaram ao nível de influência cultural destas duas “zonas” geopolíticas.
No entanto, estar em Montevideo fez- me também olhar para o que é a dinâmica de um pais latino- americano. Uruguay é para mim uma referência muito positiva, um país tranquilo e arejado politicamente, um país onde não se sente a política de medo instaurada no Brasil e em alguns países europeus. A eleição de José Mujica como presidente da República é um exemplo de como a sanidade política existe neste país.
Assim que quando se fala em dança no Uruguay, falase num acto político. A Red Sudamericana de Danza é liderada por uma uruguaiana, Natacha Melo. Será isto uma coincidência? O FIDCU, um pequeno mas importante festival de dança contemporânea, apresenta um programa cuja base curatorial, para além da qualidade do trabalho, é a de apresentar peças de dança que poderiam ser criadas no Uruguay, numa tentativa de demonstrar à sua comunidade artística que é possível continuar a resistir. E creio que aqui se foca todo o meu espanto sobre as expectativas políticas do que encontrei em Montevideo.
Não vi peças com conteúdos expressamente políticos, não vi uma voz que fale sobre a necessidade de consciência do mundo em que se vive, não vi uma vontade de falar sobre injustiças sociais, sobre problemas políticos. Pelo menos na aparência direta. De que se fala quando se fala dança no Uruguay? Falase de resistência. É tanta a precariedade, como em tantos outros países latinoamericanos (e alguns europeus), que só o acto de dançar e resistir nesse acto é uma postura política. Não existem conteúdos explicitamente políticos mas existem atitudes totalmente políticas. Em conversa com a coreógrafa Federica Folco, ela informoume que há anos atrás tomou uma posição pessoal que foi, ao mesmo tempo, uma posição política: basear a sua vida no acto de criação, não ceder às facilidades das alternativas possíveis para quem tem uma formação em dança (que não existe como ensino superior reconhecido). Criar significa centrar-se numa investigação sobre o movimento e sobre o próprio sentido desse movimento no espaço, e quando falo de espaço, falo de sociedade.
A coreógrafa Tamara Cubas está, neste momento, a criar uma peça encomendada pelo curador português António Pinto Ribeiro para estrear no Festival Próximo Futuro, em Lisboa, um festival que baseia a sua programação na criação artística das denominadas zonas periféricas do Globo, já por si uma visão pós- colonizadora europeia. Os europeus, envergonhados e arrependidos sobre tudo o que foi a nossa história colonizadora, olham para as ex- colónias e propõem um olhar sobre a sua própria identidade. Tamara, criadora inteligente e muito política, faz um volte- face aos ícones referenciais do que é a cultura uruguaia e transforma- os nos clichés da evolução da espécie humana. Afinal não somos todos feitos da mesma matéria?
A dança uruguaia é abstracta, é movimento, é uma solicitação constante de estar em cena e de comunicar com os seus espectadores uma estética e uma problemática que vem dessa estética. O discurso crítico presente é precisamente esse, onde está o nosso espaço e o que significa dançar. E quando falo de dança, não posso falar de todas as danças mas só e tão somente da dança contemporânea, aquela que durante toda a sua existência, em todo o mundo, se expressou de uma forma criticamente consciente. Porque teria que ser diferente no Uruguay?

[1] http://theswedishdancehistory.wordpress.com/about/erg

No te quedes inmóvil / al borde del camino / no congeles el júbilo /
no quieras con desgana / no te salves ahora / ni nunca / no te salves /
no te llenes de calma / no reserves del mundo / solo un rincón tranquilo /
no dejes caer los párpados / pesados como juicios / no te quedes sin labios /
no te duermas sin sueño / no te pienses sin sangre / no te juzgues sin tiempo /
pero si / pese a todo / no puedes evitarlo / y congelas el júbilo /
y quieres con desgana / y te salvas ahora / y te llenas de calma /
y reservas del mundo / solo un rincón tranquilo / y dejas caer los párpados /
pesados como juicios / y te secas sin labios / y te duermes sin sueño /
y te piensas sin sangre / y te juzgas sin tiempo / y te quedas inmóvil /
al borde del camino / y te salvas / entonces / no te quedes conmigo.
Mario Benedetti

Yo no me salvo. Yo danzo.
Los párpados buscan, los rincones tranquilos se estremecen, la calma es el mismísimo caos. El júbilo grita; lo inmóvil es móvil aun siendo inmóvil; los labios no se quieren secar y las ganas son de querer. Los bordes del camino son también maravillosos, y el tiempo... el tiempo es un eterno instante.
Yo no me salvo, yo danzo. No entiendo el mundo de otra forma, todo es danza para mí.

Luciana Bindritsch
Patricia Fry

Primavera para Nada





Gracias por entretenerme y estar conmigo callada sin nada para decir, escuchando y creciendo.
Solamente trece flores tenía en el jardín y las cortó todas para el centro de mesa.
Las cosas a veces tienen otros nombres, ensuciarse a veces se llama portarse mal.
En los casamientos las ponen en un polifón. No hay tierra por eso no se puede ir manchado de tierra, aunque yo voy a ir igual.
A veces calladito la boca.
¿Qué se piensa la maestra?, ¿que somos vacas?

Ahora es momento de plantar algo, perdón lombrices, disculpen seres pequeños y hongos que mis manos van a romper sus casas pero no todas las veces te encontrás con una planta que podes plantar, no siempre elegís qué podes plantar.
Justo acá vi algo que me motivó y qué casualidad que no se entiende.
Las Primaveras a veces llegan un poco tarde; vienen con cosas grandes y otras pequeñas que se te meten por los ojos y hay árboles que no son de acá y otros que si y gente que usa polifón para poner las flores y la otra cosa son vacas que van a la escuela. Todo eso son cosas que no se entienden pero que me motivan.
Si querés podes pararte y hacer algo. No tenés que esperar a que alguien te diga para hacer algo, a veces parece que sí pero en realidad no, adentro se puede.
¿Señora un pan por favor? Si es que estuve plantando y no me dio el tiempo de lavarme las manos... baguette.
Si la primavera te trae nada agradecele, porque a todo el mundo le trae algo y si justo a vos no te trajo nada es porque sos especial.
En el desierto hay remolinos de arena, acá donde yo vivo hay remolinos de bolsas de nylon, envoltorios de alfajor y cigarros, a veces se quedan pegados en los árboles como adornos de navidad, aunque yo prefiero los que pone mi abuela, chirimbolos que le dicen.
Este es el momento en el que por la puerta de atrás entra un señor y no necesita nada.
Bueno ahora ya crecimos y llegamos a ser profesionales, aunque la primavera no nos trajo nada, nosotras hicimos esto en primavera.
Empieza como las lombrices que como no saben para dónde van, van tranquilas, no corren... van viendo.

Centro Latinoamericano de DanceAbility (CLD)



El Centro Latinoamericano de DanceAbiltiy (CLD) tiene su centro de gestión en Montevideo, Uruguay, teniendo como objetivos difundir este método de danza en toda Latinoamérica, y promover las actividades de danza inclusiva que suceden en los diferentes países. Si bien DanceAbility llega a Uruguay en 2007, y es desde esa fecha que se promueve la metodología en el país, es a partir del 2012 que se funda el CLD, buscando promover la metodología por toda Latinoamérica e instalando a Montevideo como un centro de referencia.

DanceAbility (DA) es una metodología de danza inclusiva que promueve el lema: "Todos podemos bailar". DA une a la gente con y sin discapacidad a través de la danza. Su misión fundamental es fomentar la evolución de la danza inclusiva, posibilitando un lugar en común para la expresión creativa de las personas sin importar sus habilidades, clase social, edad o raza.
El método DanceAbility está basado en el empoderamiento, la igualdad y el respeto. Ayuda a romper los prejuicios y preconceptos sobre la diversidad. Es una metodología creada en 1979 por el norteamericano Alito Alessi.
En Latinoamérica hay profesores certificados en la metodología en Argentina, Chile, Colombia, Brasil, Méjico, Venezuela y Uruguay.
Algunos programas del CLD en Uruguay:
Actividades con niños.
Se imparten clases durante todo el año para más de 50 niños con discapacidades en la Escuela F. Roosevelt de Montevideo. Muchos de estos niños han realizado performances en festivales de la ciudad. Usualmente, son invitados niños de escuelas vecinas sin discapacidad, para incrementar la oportunidad de integración.
Performances.
En Uruguay, un grupo de DA ha realizado performances en lugares abiertos para fomentar la toma de consciencia del potencial de gente con y sin discapacidad para colaborar juntos artísticamente.
Formación docente:
Son coordinados cursos de Certificación Docente de cuatro semanas de duración de tiempo completo en América Latina. En Uruguay se han realizado dos, el primero en el año 2010 y el segundo en 2013. Los participantes —algunos con discapacidad— aprenden a desarrollar prácticas creativas de movimiento. Las personas entrenadas en DA han continuado desarrollando y expandiendo la danza sin exclusión en diferentes comunidades alrededor del mundo.
Para el 2015 se proyecta la realización del Master Trainer Course, entrenamiento dirigido a docentes ya certificados en la metodología DA que tengan interés en convertirse en formadores de nuevos docentes. Dicho curso será realizado por primera vez en el mundo, eligiéndose Uruguay como país donde llevarlo a cabo.
Las personas que han estado involucradas en la gestión de DanceAbility en Uruguay y en el CLD son: Florencia Martinelli, Mariana Casares, Micaela Azambuja, Lucía Bidegain y Martín Recto, estando estos dos últimos actualmente a cargo.
Por más información ver: centrodanceability.blogspot.com, www.danceabiltiy.com



DanceAbility para niños y adolescentes. Clases regulares de danza inclusiva en la Escuela Roosevelt

Uno de los programas más importantes del Centro Latinoamericano de DanceAbility (CLD) en Uruguay, son las clases regulares de DanceAbility para todos los niños y adolescentes de la Escuela F. Roosevelt, ubicada en Montevideo, Uruguay.
DanceAbility (DA) es una metodología de danza inclusiva, creada por el norteamericano Alito Alessi, diseñada con el objetivo de que todas las personas puedan bailar. Alessi ha impartido en Uruguay ya dos cursos de formación docente en dicha metodología, lo que posibilita que en el país haya un grupo de personas preparadas para coordinar clases de danza inclusiva bajo la metodología DA.
La Escuela Franklin Delano Roosevelt trabaja con niños y adolescentes con discapacidad, desde nivel inicial hasta los 18 años. En dicha Escuela hay clases de DA desde el 2007, las cuales se iniciaron, bajo la dirección de la docente Florencia Martinelli, con un plan piloto que cubría parte de la población de la Escuela, para luego en el 2010 extender las clases para todos sus alumnos.
El equipo docente está conformado por Daniela Barbeito, Victoria Pin, Valentina Rivadavia y Juan Manuel Noblía. En algunos períodos del año escolar, los docentes son apoyados por voluntarios con experiencia en danza inclusiva o con interés en la misma.
Actualmente, todos los niños y adolescentes de la Escuela F. Roosevelt tienen clases de DA. Los más grandes comparten sus clases con alumnos del colegio Mariano, institución vecina, lo cual favorece y permite la integración entre niños con y sin discapacidad mediante la danza. La metodología de DA se apoya en el complemento de habilidades de las personas, por lo que es plenamente desarrollada en grupos integrados entre niños con y sin discapacidad.

En el curso de DA en la Escuela es ya tradición mostrar el trabajo del año en dos instancias escénicas: la primera es realizar una muestra en el Festival de Danza Contemporánea para niños y adolescentes de Uruguay, y la segunda es realizar la muestra de fin de año en la Escuela Roosevelt. Los niños son muy entusiastas a la hora de mostrar su trabajo, compartir escenario con otros niños, así como exhibir sus danzas a familiares, amigos y adultos referentes de la Escuela.
Para el futuro se planea continuar con las clases de DA para todos los niños y adolescentes de la Escuela F. Roosevelt, profundizando los procesos de integración ya iniciados. Asimismo, continuar con las muestras del trabajo tanto en la Escuela como fuera de la misma. Un proyecto a mediano plazo, es poder transmitir la experiencia desarrollada por el equipo docente en estos años a otros docentes y educadores interesados en la temática. Dicha experiencia estaría alineada a un objetivo más general, que es poder generar mayor nivel de visibilidad del proceso que está desarrollando DA en la Escuela.



Aprender y enseñar folclore a través de las fiestas populares del Uruguay

En cuanto a lo ritual, la fiesta reproduce la forma simplificada a la sociedad que la produce; ella desenvuelve una especie de pedagogía social
Ribeiro Júnior[1]

El hombre tiene la costumbre de festejar y hay registros que prueban que probablemente todas las civilizaciones lo hicieron.
Las fiestas pueden ocurrir por motivos festivos, como un ritual o con intención educativa. En el motivo festivo, no importa la camada social o ubicación (puede estar tanto en la zona urbana como rural), todos interrumpen su rutina para compartir con sus compañeros o vecinos la misma creencia o tradición. En el ritual el hombre es capaz de expresar más intensamente sus deseos. Cuando la fiesta hace parte de una situación de aprendizaje y tiene un contexto educacional, crea la posibilidad de continuidad de la tradición de forma más reflexiva.
El hombre en su esencia tiene aspiraciones, capacidad de crear, pues no son robos. Y las civilizaciones siempre hicieron que las realizaciones y conquistas fuesen celebradas con fiestas.
Esta habilidad de festejar entre las poblaciones es también una manera de relajar y soltarse de las opresiones, una manera de decir "si" a la vida.
Según el antropólogo, Carlos Rodrigues Brandão[2] "la fiesta es un tipo de ritual" (1981, p. 30); mientras que para Mônica Wilson[3] "los rituales revelan los valores en su nivel más profundo (...) los hombres expresan en lo ritual lo que los toca de más intensamente" (Turner, 1974, p. 19).
En Uruguay las fiestas populares están en todos lados de norte al sur, de este a oeste y durante el año entero, haciendo parte de la cultura nacional, invitando las personas a bailar como una manera de celebrar la vida. Estas fiestas son integradas a los lugares y traducen la vida de las personas y sus familias, con la intención de interacción y agregado a eso, del descubrimiento de sus valores y, porque no aclarar, de los conflictos de esta sociedad.
Hay siempre una situación de aprendizaje en estos festejos, donde los involucrados, mismo que sean niños, tienen la oportunidad de estar absortos en cada gesto y palabra siendo aprendices de este acto popular.

Las danzas folclóricas hacen parte de las fiestas, donde cada gesto y palabra es una oportunidad fundamental de expresarse y comunicarse. Los grupos o agrupaciones que bailan estas danzas colaboran para que se mantenga la memoria de un pueblo, los valores que cuentan la historia antigua que nació de las angustias y del trabajo; que hoy forman parte de la población y ayudan a mantener, de alguna forma, la esperanza y la fantasía.

El antropólogo Antonio di Candia[4] en su libro "Fiestas del Uruguay" muestra un cuadro con todas las fiestas que ocurren durante todo el año en el Uruguay.

Un buen ejemplo del aprendizaje a través de los festejos populares sería el estudio de las danzas folclóricas con la debida importancia y profundidad para que sea posible comprenderlas a través de otras miradas. A través de este aprendizaje se puede tener una comprensión del mundo donde se vive y también es una manera de insertarse en él con la posibilidad de transformarlo.

Aprender y enseñar folclore debería estar en el cotidiano de todas las personas, y así los bailes folclóricos y festividades podrían hacer parte de este aprendizaje de forma espontánea.

Pero también no es posible olvidarse de la importancia de los maestros de danzas folclóricas, que son capaces, con sus trabajos, de crear posibilidades concretas de continuar una tradición, representar lo que ella expresa y entender su fundamentación.

El Folclore uruguayo tiene valores de existencia, identidad, educación y este legado puede ser aprendido en las fiestas populares. Pero para una mirada más profunda y también para aprender cómo enseñarlo, es posible estudiar. En la Escuela de Formación Artística SODRE —Escuela Nacional de Danza— División Folclore, la formación se imparte a través de actividades artísticas prácticas y teóricas con estudios a lo largo de 3 o 4 años.

El Folclore es la manifestación de una cultura que tiene que ver con la etnia, con su historia, con su geografía. Folclore puede ser un hecho social y como producto tiene la capacidad en hacer una sociedad más determinada, que existe, estudia y va a fondo en el conocimiento su historia, sin olvidarse de las razones prácticas o didácticas que se propone en sus diversas ramas.

Conservar los valores y costumbres tradicionales, es tarea necesaria y grata, para quien quiere comprender su significado. La pura tradición del pueblo es parte de una motivadora y gratificante lección recibida para el espíritu; y es inolvidable cuando es posible bailar, cantar, escuchar o apenas mirar estos hechos folclóricos.

Referencias

1. RIBEIRO JÚNIOR, Jorge Cláudio N. "A festa do povo: pedagogia de resistência". Petrópolis: Vozes, 1982.
2. BRANDÁO, Carlos R. "Cavalhadas de Pirenópolis". Goiânia: Editora Oriente, 1981.
3. TURNER, Victor W. "O processo ritual". Petrópolis: Vozes, 1974.
4. DI CANDIA, Antonio - ESTOL, FEDERICO. "Fiestas del Uruguay". Mar Dulce, 2009.

Bibliografía

Assunçao, Fernando. *Orígenes de los bailes tradicionales en el Uruguay*, Montevideo, 1968.

Ayestaran, Lauro. *Teoría y Práctica del Folklore*

________________ (1953) *Música en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones del SODRE.

________________ (1967) *El Folklore musical uruguayo*, Montevideo, Editorial ARCA.

Berruti, Pedro (1954) *Manual de danzas nativas*, Buenos Aires, Ed, Escolar, 1954.

Cortázar, Augusto Raúl (1970) *Poesía gauchesca*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas (Serie: Los Fundadores).

Estol, Federico/ di candia, Antonio (2009) *Fiestas del Uruguay*, Mar Dulce.

Iturria, dr. Raúl, *Tratado de Folklore*, República Oriental del Uruguay, 2006, versión online de 2008.

Marrazzo, Maria C. B. De, *Mi cuerpo es mi lenguaje*, Ciordia, 1975 p 16.

Ribeiro júnior, Jorge Cláuido n. (1982) *A festa do povo: Pedagogia de resistencia*. Petropolis: Voces

Sach, Curt (1944) *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, 1944.

Turner, Victor W. *O processo ritual*. Petropolis: Vozes, 1974.

Vega, Carlos. *El Origen de las Danzas Folclóricas*.

Vidart, Daniel. *El rico patrimonio de los orientales*, pag.45 y sgtes.

C. López
11
UY
9
S. Lena
Mvd
Mensaje

E. Sagario
19
Mvd
Memoria

JC. Sanguinetti
16
Mvd
Recuerdos

E. Friedler
24
AT / UY
Críticas

C. Romero
23
C.Costa
Recuerdo

Elefantina
29
Mldo
Desapego

G. Grieco
28
Mvd

G. Méndez
32
Mvd

Mónica
30
Mvd/Maldo.
NoTécnica

N. Blau
35
Mvd
Multitud

C. Poggi
37
Mvd

M. Barceló
39
MX / UY
Reflexión

G. Caciuleanu
40
FR
Alterdanza

H. Rosa
41
Mvd
Alma

Viviana
44
Mvd
Cuerpos

M. Jaime
46
AR / UY
Escenario

Party B. S.
48
INTL
BookShower

V. Kaplan
50
Mvd
Gravedad

JF. Maldonado
51
MX
Mestiza

UMS
57
DE/ UY
Glosario

M. Martínez
60
UY
Ensayo

Las Primas
62
UY
Distancia

G. Pyñeiro 65 Pay

L. Nudelman 70 Mldo Riquísssimas

P. Simonetti 86 UY Amor y transparencia

L. Bidegain 93 Mvd Bitácora

A. Arobba 107 Mvd Presente

V. Silva 113 Mvd Auto

M. García 118 Mvd Danzarín

L. Spatakis 67 UY Política

J. Contreras 75 MX Pulsión

Maccio- García-Porley 88 UY Con-muevan

L. Bravo 104 Mvd Parte.tura

E. Vogrig 110 MX Mesocoreografia

C.Barone 115 UY Pieles

M. Cayetano 121 Mvd Contemporáneo

L. Naser 123 Mvd Tiempo

Graña-Martinatto 137 UY Ballerina.uy

Escotto - Denis 141 UY

S.Olano 151 UY Centro

A.Soubiron 159 Mvd Sucede

F. Martinelli 168 Mvd Maraña

L. Sánchez 136 Mvd Con cariño

Anónimo 140 Mvd Cholosor

Noel 150 UY Dialectos

M. Leite 153 Mvd./D.F. Política

A. Ungo 160 Mvd Elsa

La Masa 171 UY Insurrección

M.I. Camou
188
Mvd
Africana

C. Saraiva
191
PT/BR
Poscolonialismo

Guillermina
194
Melo

Bindritsch-Fry
195
Mvd
Júbilo
Primavera

Anónimo
197
Mvd
DAniños

D.Pires
201
BR/UY
Folklore

L,Valle Lisboa
216
Mvd
Solo

V.Steffen
212
UY

A. Capurro
222
Mvd
Sarasouju

MR. Almandós
217
Carmelo

C.Silveira
235
UY
Creación

Capurro - Nicolich
223
Mvd
Rizoma

N. Ramírez
273
CH
Amor

E. Steinman
274
AR
Proxi

AR. Rodriguez
276
UY
Impresiones

C. Leuenberger
280
Suiza
Aguas

AM.Sarmiento
281
COL/UY
Folklore

Moreno - Naser
283
AR / UY
Amor

InDans/Gen2012
311
UY
Comunitario

F. Varela
313
Mvd
Surrealista

C.Pisani
314
Mvd
Bachillerato

P. Muñóz
317
UY
Independiente

M. Marascio
326
Mvd
M. M.

L. Yañez
330
UY

V.Guichón
349
Florida
Franja

K. Wild
355
Mvd
Rizoma

M. Etchegoyen
369
UY

E. Silveira Chirimini
372
Mvd
Batalla

M. Cerisola
378
POA/BR
Percepción

Lucas - Viroga
334
Melo
Melo

DESDE
351
Mvd
Proceso

D. Cuculiansky
366
Bs.As/Mvd
Expresión

A. Belbussi
371
Mvd
Arte

M. Garcìa
376
Dur
Efimera

Baico - Bouzas
379
MX / UY

N. Correa
Mvd
388
Superposición

A. Monteiro
392
PT

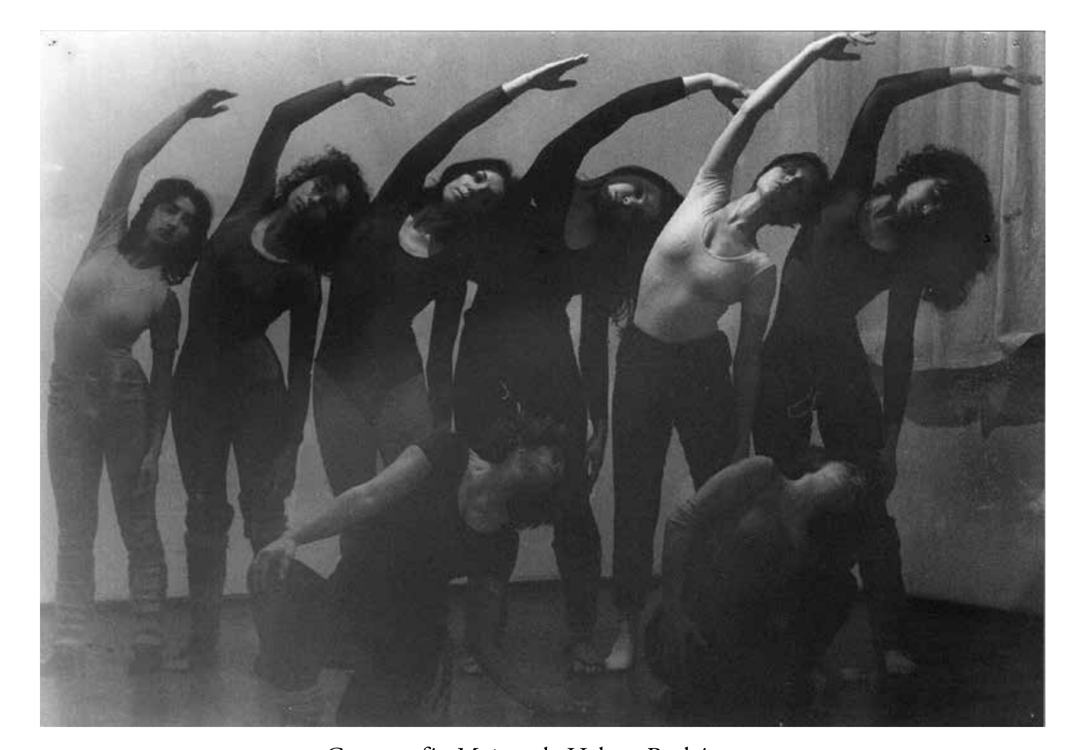
M. Inthamoussú
Mvd
383
Espacio

Una uruguaya...
386
Mvd
Cartografía

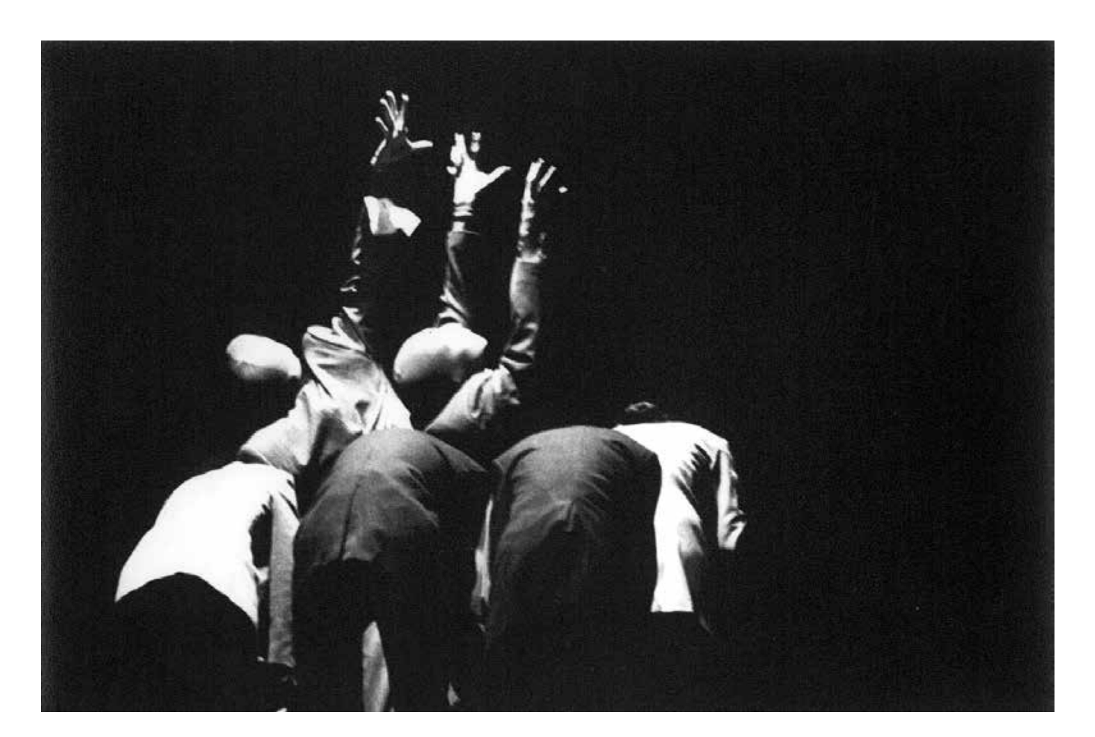
N. Tencer
387
Bs.As

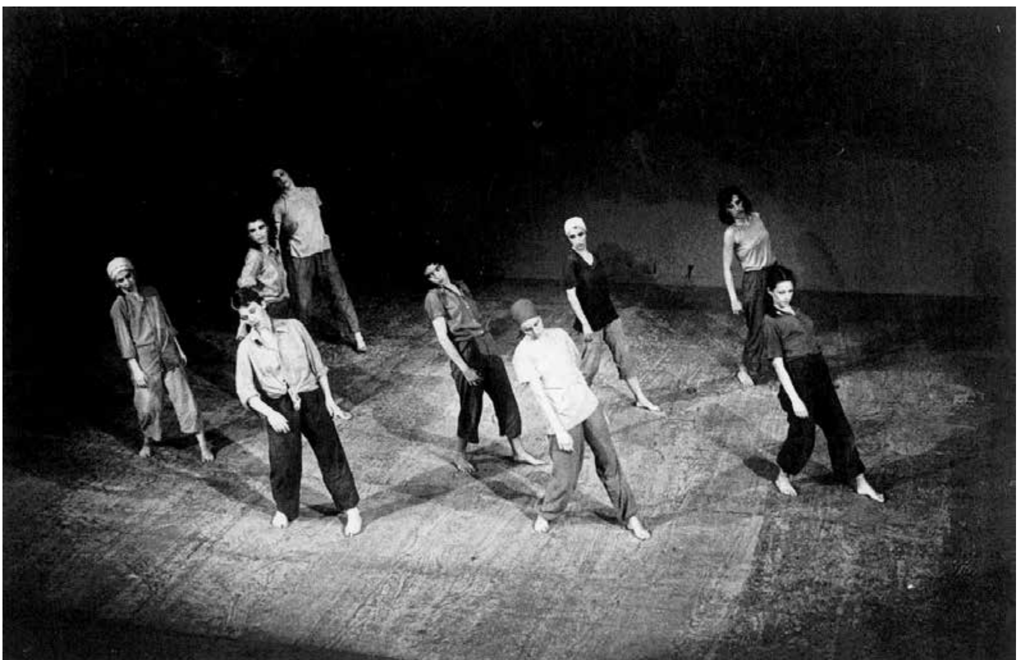
V. Garat
390
Mvd
Contemplación

D. Mella
396
Mvd
DanceAbility

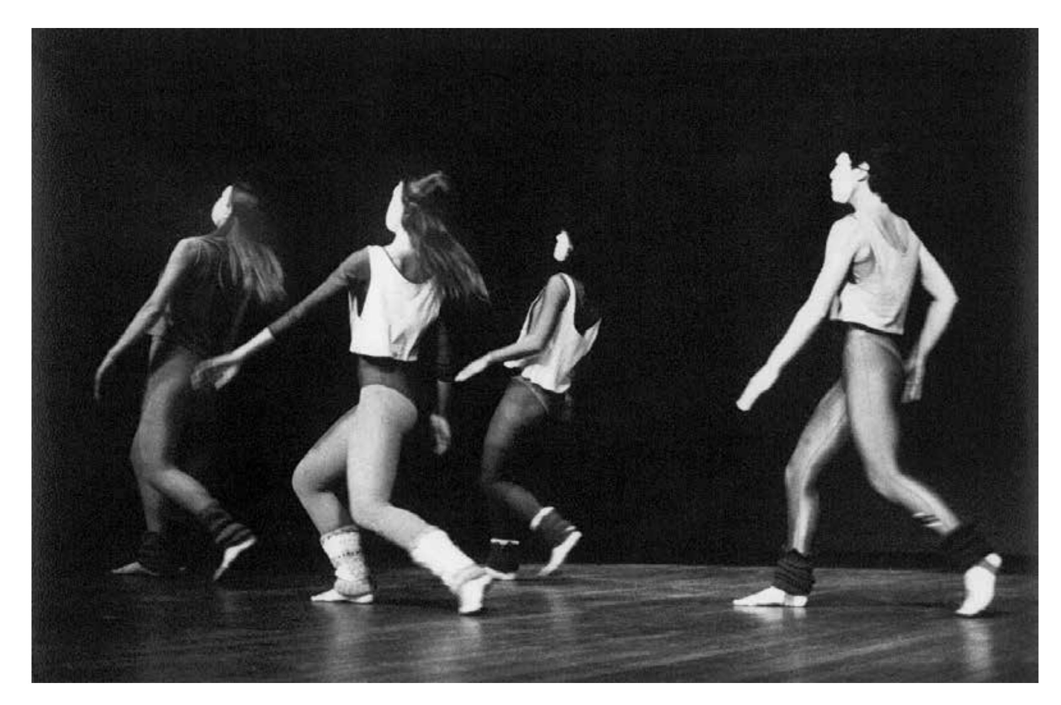


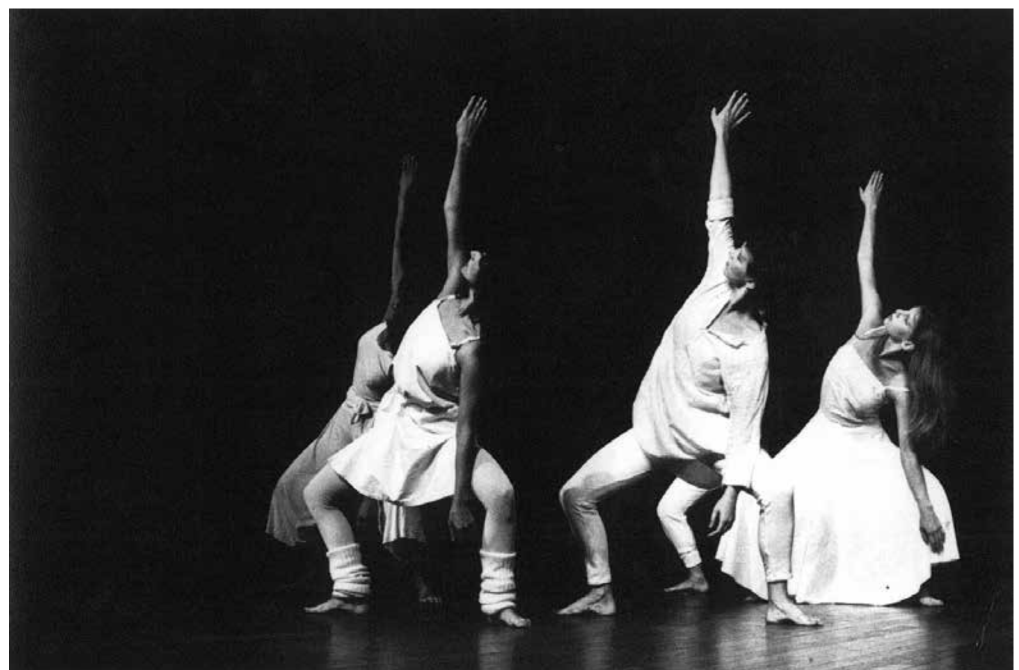
Coreografía *Mujeres* de Helena Rodríguez





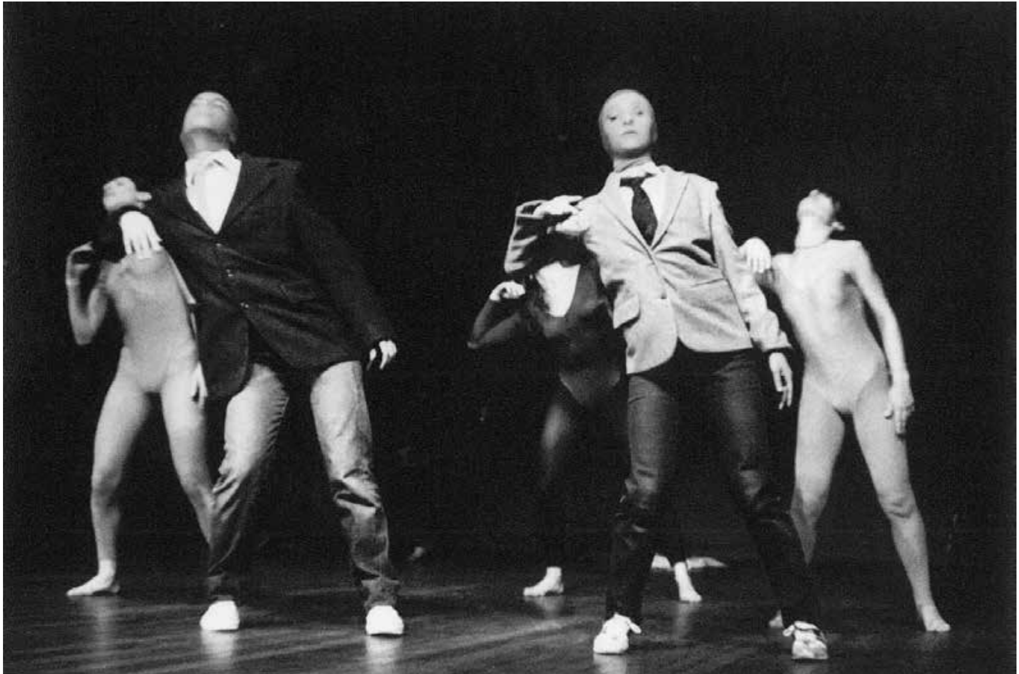
Arriba *Gris* de Verónica Steffen, abajo *Aguatero* de Lila Nudelman





Arriba *Pas de once* de Verónica Steffen, abajo *Mujeres* de Helena Rodríguez





Arriba *Pas de once*, abajo *Gris* de Verónica Steffen





Fotografía: Álvaro González Novoa.
Cereza, ser eso
Solo de danza contemporánea
Creación: Laura Valle Lisboa
Asistencia de dirección: Natalia Burgueño

Presentación en el Teatro Galpón en el marco de la Movida Joven el 5 de noviembre de 2012.

Mi Historia con la Danza

Mi historia con la danza comienza desde muy pequeña, cuando a los tres años de edad se formó el grupo infantil de danzas en la "Sociedad Criolla La Querencia", liderado por los docentes Yiyí Gaye Cis y Juan Cuello en la ciudad de Carmelo donde vivo.

Allí comencé a conocer lo que era este arte nativo, que me enseñó a amar y a comunicarme con las raíces de mi tierra, con un grupo humano de adultos mayores, adultos medios y jóvenes donde era la más pequeña. Entre ellos se encontraban Gabriel Almandós (mi hermano), Raúl y Marcelo Banchero, Juan Roos, Pepe y Miguel Pozzo, Francis Fernández, Miguel Asqueta, Luis Ramírez, Julia Ghironi, Pepe Sobot, Eduardo Jorajuría, Blanca Berón, Anita Genes, Liliana Manzino, Silvia Aguiar, Neno Morales, Andrea López, Cachito Banchero, entre otros. Me integré jugando con este grupo del cual hay muchas anécdotas para contar como grupo unido, desde los desfiles donde participábamos en volantas, anca y a caballo, las comidas que se organizaban en La Querencia y el trabajo conjunto que realizábamos.

Durante diez años fui parte de este grupo hasta que se disolvió. Mi aprendizaje de andar a caballo fue a través de mi amiga Laura Fripp; cada vez que iba a visitarla a su casa en el campo andábamos en el caballo, el lindo "Lucero", en el que también desfilé en varias fechas patrias hasta que se hizo viejito y partió.

Y con todas estas lindas experiencias ya no pude apartarme de lo que sería una parte importante de mi vida. Fue así que comencé a buscar otros lugares donde continuar con esta disciplina, y a profundizar en la historia de cada danza; cómo llegaron al Uruguay, cómo se folklorizaron las danzas que primero fueron de salón hasta convertirse en danzas campesinas, representando a la Patria en nuestro acervo cultural que nos identifica. Este fue, es y será mi sentir, pero es un sentimiento compartido con las distintas personas que aman la danza folklórica en mi comunidad.

El arte de la danza y la música lo practiqué desde muy pequeña desde el jardín, con mis queridas Maestras Andrea Calcaterra y Celina Roselli junto a otras artes que mis padres Reina Díaz y Félix Agustín Almandós me motivaron a practicar, pues más que nada mi madre siempre fue muy activa en las actividades culturales de mi ciudad, tanto en la actuaciones en Verbenas como en cantos, al igual que mi tía María del Carmen Díaz (Ñeca), que además de ser profesora de Piano había armado bandas rítmicas con niños preescolares, grupos a los cuales me integraba y divertía a la vez que hacía amigos de distintas escuelas. Mi tía tocaba maravillosamente el

piano, con esas manos de dedos largos que deslizaba con delicadeza por las teclas y cada año que llegaba a mi casa, tocaba y cantaba variadas piezas musicales mientras mi madre y yo la acompañábamos cantando y bailando con gran alegría.
Mi abuelo Alberdi Díaz tocaba la guitarra en reuniones familiares donde cantaba décimas de milongas y poesías, además de llevarme a variados espectáculos artísticos y criollos. Él nos sembró la devoción por lo nuestro y por tradiciones que tanto le apasionaron, junto a mi Abuela Isabel "Lita" Rossi, y mis abuelos paternos Abuela Delia Bazzo y el Abuelo Félix Almandós. Todo esto fue un gran estímulo para mí y así fue que comencé a vivenciar junto con otras personas, variadas disciplinas como el Ballet Clásico con la Profesora Daniela Bergero, o también con un grupo de niñas que duró seis años y con el que realizábamos presentaciones en los que se trataba de aprender jugando. En ese grupo, a pesar de ser niñas se nos exigía mucho la aplicación de técnicas por lo cual nos quejábamos veces, pero entendíamos que era bueno para nuestra postura y crecimiento.
También me divertí y aprendí mucho con el grupo de danza Jazz y Moderna de la Profesora Laura Mortalena, siendo ya adolescente y viendo en ella un modelo a seguir, fue realmente inspiradora pues supo sembrar con a fuerza de entusiasmo, ejemplaridad, cariño y disciplina. Anteriormente me había integrado a un grupo de declamación con la Profesora Marta Borteiro. Con suavidad y mucha precisión Marta logró enseñarnos a niños de ocho años (entre ellos mi hermano Gabriel) a vocalizar correctamente para poder declamar muchos poemas y poesías que me nutrieron para lo que después fue - o es - el ejercicio de mi profesión actual. Esta preparación hacía que en mi Escuela Nº 11 me hicieran declamar poemas en las ocasiones de fiestas patrias, y lo hacía como me habían enseñado, con los gestos acordes a lo que decía, lo que causaba hilaridad en algunos compañeros que no entendían porqué yo representaba con gestos aquello que decía. También en mi niñez me integré a un grupo de niños que estudiaban dibujo con el profesor Dardo Ingold, que era muy estricto y serio, pero cariñoso y estimulante para hacernos cada vez más creativos en nuestras producciones plásticas, éramos un grupo interesado, unido y compinche y cuando llegaba el momento de la exposición nuestros padres también se integraban a colaborar.
A partir de los cuatro años comencé a tomar clases de piano con Nélida Casaretto de Onetto. Aquí la actividad era individual, y para mí por un lado era un gozo y por otro una obligación, porque mi madre entendía que era una disciplina que yo debía atender y que heredé de la vocación mi Tía Ñeca.
Entre los doce y trece años hice un curso de Modelo Profesional en el Palace Hotel, también por iniciativa de mi madre. Al principio no sabía si quería porque me sentía un poco tímida, pero me doy cuenta ahora cuánto me sirvieron los desfiles de modas en la ciudad y alrededores, así como los desfiles artísticos en conmemoración

de fiestas en la ciudad, como en los 175 y 190 años de la ciudad donde fue muy divertido participar en una dramatización, personificando a una familia de inmigrantes de la época en una escena de casamiento. Yo representaba a la suegra del novio y luego de la representación, al salir a la plaza Artigas, había muchas personas vestidas de épocas y se realizaban diálogos, saludos y cortejos. En este período empecé a sentir el arte como algo integrado, pues había canto, música, teatro y danzas. También fui integrante del Coro "Voces Blancas" de la ciudad de Carmelo, donde una de las más grandes experiencias fue la actuación en la Ópera Carmina Burana, bajo la dirección del eximio Maestro Internacional Eric Simon y la Orquesta Sinfónica del Sodre, experiencia que me marcó el camino articulado entre la danza y la música, y donde se fue perfilando claramente mi vocación artística y en especial con la danza. Fui integrante de los Boy Scout con campamentos en diferentes partes del país, primero cuando era niña como Lobatos y luego en mi adolescencia en la Brigada, adquiriendo grandes e interesantes experiencias en contacto con la naturaleza y los más altos valores humanos, junto a los Docentes Javier Andrade, Celia Vence, Jorge Celesia entre otros, así como en otras disciplinas del arte que realicé con gusto y compromiso.
En mi adolescencia integré el ballet folklórico "Coronel Ignacio Barrios" de mi ciudad, con el aporte coreográfico del Maestro Internacional Mario Medina, que nos llevó al más alto nivel de formación, logrando lauros Nacionales e Internacionales, en Concursos, Certámenes y eventos, alcanzando reconocimientos e invitaciones para participar en los Escenarios más importantes de nuestro país. En este período mis compañeros y los viajes realizados me permitieron generar nuevos amigos y se me abrieron nuevos horizontes; sentí pasión por la danza y agradecimiento al maestro Mario Medina por su dedicación, compromiso, exigencia, calidad en los movimientos y su trabajo en la expresividad que debíamos realizar en la representación de cada danza.
Así que comencé con mi inquietud de transmitir a niños y jóvenes esta cultura, forma de expresión y amor a lo nuestro, pues observé que danzas y músicas de otros países invadían nuestra cultura y se iba perdiendo la expresión de nuestra identidad nacional.
Esta inquietud me llevó a formarme como profesora de danzas y a hacer el profesorado de Educación Musical en Instituciones de mi país y en Argentina.
Mis objetivos se fueron cumpliendo, primero al recibirme de Docente de Danzas Folklóricas y con éste título ser parte del cuerpo docente de la Escuela Departamental de Música Nº 144 "Carlos Alberto Irigaray", que funciona en la ciudad de Carmelo y a la que entré por medio de una prueba, y en la Escuela Nº 265 de Música de Montevideo por medio de Concurso y donde me encuentro trabajando desde el año 2002 de forma interrumpida hasta la fecha en carácter interino, donde

me siento identificada con la escuela pública, porque de ella egresé como alumna, y al trabajar en danza (mi pasión) siento que devuelvo algo de lo recibido y soy feliz con los niños. En esos comienzos, los alumnos de cuarto año, entusiasmados con mi enseñanza, me pidieron continuar fuera de la escuela en la interpretación en la danza; es así que se formó bajo mi dirección, el Ballet de Folklore y Tango "Raíces del Plata", el cual continúa hasta la fecha con algunos alumnos de ese grupo inicial y con la incorporación de otros nuevos, participando en certámenes, concursos, festivales y eventos locales y de todo el país, en programas televisivos de Montevideo y mi ciudad, además de actuar desinteresadamente en Institutos de Enseñanza, Intendencias e Instituciones de bien público, así como en numerosas contrataciones.
Dos años más tarde contraté profesores de danzas para elevar el nivel artístico de mi Ballet, con coreógrafos destacados como lo son Hugo Suberbié, Jorge Caride, Matías García, Ruben Machado, Mario Medina, entre otros. Cada uno de ellos aportó su impronta, su estilo, sus conocimientos y puedo decir que de ellos aprendimos todos y sentimos el valor de tener nuestro propio grupo folklórico.
Al pasar unos años sentí la necesidad de estudiar profesorado de Educación Musical para una formación más integral que complementara mi vocación, y fue así que comencé mis estudios en el Instituto de Formación Docente de Carmelo y en el Instituto de Profesores de Artigas de Montevideo, los cuales realicé trabajando a la vez y estudiando de forma presencial y semipresencial, oportunidad que brindó el sistema educativo nacional de formación docente, pues si hubiera tenido que radicarme en la capital no hubiera podido hacerlo por razones económicas, familiares y laborales. En el año 2013 egresé de Educación Musical y actualmente trabajo en los liceos Nº 1 y Nº 2 de mi ciudad en el área Educación Sonora y Musical, Taller de Música y Pianista Acompañante, donde también transmito el amor a la danza, a la identidad y raíces orientales, logrando que los alumnos se acerquen y conozcan nuestros autores folklóricos, danzas, músicos, raíces, historia de nuestro país.
Actualmente dicto clases de Tango de Salón para adultos con mi compañero Matías Parentelli (ex alumno de la Escuela de Música) en Casa de la Cultura, en el Espacio Cultural La Caja y en el Comité de Jubilados. Comenzamos hace tres años con esta actividad y pensamos continuar por muchos más tanto en Tango como en Folklore tradicional para adultos.
Mi vocación también me ha llevado durante estos años a volcar dicho amor en las escuelas rurales y urbanas, colaborando desinteresadamente para la preparación de actos y fines de cursos, como también contratada por comisiones fomento y con un cargo de Danza y Ritmo en Escuela Común.
Mi satisfacción es ver que estos conocimientos que he logrado y transmitido con tanto amor continúan en los alumnos en la creación de varios grupos de danzas que funcionan en mi ciudad, lo mismo que en las escuelas. Esto se debe a que mi vida

está tan relacionada a la Danza en todas sus expresiones y manifestaciones, que no me imagino realizar otra cosa que vivirla y transmitirla.
Mi inquietud no termina aquí, ya que continúo asistiendo a cursos, seminarios, concursos, competencias, presentaciones, con maestros nacionales e internacionales en la disciplina de la danza folklórica, contemporánea, tango, expresión corporal, así como en la formación en Educación, investigando, descubriendo y actualizando los conocimientos adquiridos, enriqueciéndome tanto en lo profesional como en lo personal.
Aspiro a continuar transmitiendo mis conocimientos y mi vocación en una de las expresiones más antigua del mundo, parte de nuestra identidad y que estoy segura, que de practicarla todas las personas, le aportaría a la sociedad una mejor convivencia e integración.
Esta historia continuará...





Sara Chirimini ha desarrollado un estilo personal en danza contemporánea, forjado desde sus estudios con Hebe Rosa y sus interpretaciones en el ballet del Teatro General San Martín de Buenos Aires, pasando por sus extensos períodos de investigación en Japón y Brasil, hasta el Máster en Performance y Coreografía que cursa actualmente en la Universidad de Roehampton (Londres). Su danza es una trama transpersonal de transformación nutrida de “Nova Dança”, “Butoh” japonés y espiritualidad afro-sudamericana.

.



Boceto del conjunto de textos: Raquelina Nicolich Uruguay

Prólogo a la danza

Dejamos de ser contemporáneos a cada minuto que pasa

Por eso compones presurosa tu danza como un fragmentario visual de posturas y plegarias, al que (ahora) llamo Rizoma. Tomas lo que la isla y el monte deltaico te dan, lo que has visto y oído en la plaza clara, y apenas un toque de tu pie en la orilla portuaria, apenas un punto húmedo, y así, como escabullida en la Torre de Maitreya, construyes fragmentos urbanos y deltaicos, espacios en movimiento, sucesos fugitivos, obscenamente mudables, cuerpos poéticos en prosa, esbozos de una arquitectura botánica que deviene en tu danza de luna.
Descubres los enlaces secretos que existen entre ellos y te acercas a un Todo orgánico como el Atlántico, respetuoso del derrame y el caos.

Los fragmentos son breves como los pasos de Gradiva, apenas perceptibles en la tela temblorosa de tu cuerpo, son como diminutas zonas desarticuladas de la realidad, las que fuerzas y llevas a tu centro creativo.
Sospechas que el enlace entre ellos es sutil y debes descubrirlo (sin demasiada ansiedad) porque el propósito oculto es que permanezcan en ese estado errante y casual, tan tuyo, tan contemporáneo, como jerarquizando el azar, como sobrevivientes de pequeñas historias insurrectas del Moksha y de Dios. El proceso creativo es incesante. La dispersión en la naturaleza y en el origen de los fragmentos, te obliga a danzar como una criatura muy plástica, democrática con la mente y el animal, detenida y tranquila en un instante contenedor del tiempo entero.
El proceso creativo es arduo. Buscas descubrir entre ensoñación y vigilia, una continuidad posible. Al movimiento onírico de los fragmentos, intentas con desespero, como los rastros de burbujas que colisionan en una cámara oscura, hacerle corresponder sucesos luminosos y callejeros.
Tu Danza cosmogónica, metáfora del derrame y lo conjugado busca su correspondencia entre poética y territorio que huella, entre un espacio de vida botánico, urbano y marino. Híbrido. Impuro de plancton. Deliberadamente incompleto.
Imagino (ahora) que reduciría tu poder si te viera como una mujer real. Mejor me retiro, hasta que mi respiración cese.

Tiempos de danza

Cada una de ustedes, todas, mujeres que construyen la forma como un cuerpo incesante que descarga imágenes correspondientes, saben de esa extraña conexión que la sustancia acuática hace de todas las cosas. Saben que el mar, el bosque y la roca son una torre interconectada de estímulos. Saben hundirse y nadar en ese líquido verde, correr y detenerse a besar el suelo con la planta de sus pies perfectos.
Quisiera ser el poeta de esas anfibias y unitarias mujeres.

Correspondencias entre artes

Un día, las palabras, invitadas por la danza, concurrieron a su espacio.
Acordaron no fusionar sus esferas opuestas y observar, como frente a un espejo perfecto, su ser innumerable. Hurgar con respeto en aquella zona tenue, líquida, casi etérea, y hallar sus parecidos, hurgar más, y hallar el escondite donde cada una aloja en sí a la otra: ambas muy asidas de la mano y envueltas en un manto de inmanencia, nos cuentan ahora, todas sus correspondencias.

La danza de su no hacer. Ser
Sobre Daniela Passaro en el cce

(Antes de sala)
Espléndida con su vestido negro. Como una de esas mujeres para la antología mística de un prototipo dominante (ensayo de Frederic Kirk) sobre la acelerada evolución de las bellas Ohias, criaturas de pulmones azules, de quietud establecida. Culta, fuerte como los árboles, como el alimento. No la conozco.
(En sala)
Vi a un hombre perturbado y de pies desnudos frente a su ánima. Te vi absoluta. Como un terrón de arcilla que se disuelve en el agua y no hay manera de retenerlo en la mano cerrada, pero que si se retira el agua, y abierto el puño, la arcilla permanece ahí. Así, ese ser tuyo levantado y andante, como la nube mensajera de Kalidasa.

A siete metros
sobre Ruth Ferrari en el cce

Con las plantas de sus pies perfectos manchadas de tierra, obedeciendo a un impulso misterioso y provocando a su especie y a su reino, nos perturbó a todos.
A veces, la danza humanizada se despliega sensual y tan grácil, a veces, las emociones y su cuerpo entero son hechizados y transformados en figura sublime por el azar y la danza.
No estamos en un campo despejado, estamos invitados a mudarnos a la frontera borrosa de un nuevo reino conjugado. Un sitio para ahuecar en él una correspondencia entre la mujer y la danza.
Toda aérea y levantada juega con la música, dibuja con sus piernas, con sus manos. Invertida. Una pierna estirada muy recta se va pegando a una pared que la espera, la otra se reclina con modesta introspección, como entregada, caen los músculos pesados. Inmóvil, estructura y soporte. No grita su gracia, establecida en la quietud y en su casi no existencia, nos cuenta suavidades innombrables. Juega con el silencio, la materia y el espacio. Toca las cosas, coloca muy quieto el oído en la pared, en el suelo, les susurra, un sonido se desliza, su respiración ocupa más espacio cada vez. Juega con la especie. Sus pies están ligados al impulso abisal de las raíces de los árboles, y entonces descendió y fue gata que anda lustrosa y elástica, volteando su cabeza, mujer, animal... mujer, animal... mujer, animal, confundiéndonos, y descendió más, pivotante, a siete metros, a la noche de los sueños hondos. Y nadie la vio. Su memoria permanece como la corona de una raíz lujuriosa, una raíz del rizoma.

Las plantas de sus pies perfectos manchadas de tierra se posaban con vigor en cada instante, fue una danza de instantes, una danza fragmentaria.
Obedeció al impulso y desobedeció a la especie y a su reino, y entonces fue mujer devenida animal, devenida Ser entre, Ser concomitante, devenida en correspondencia amónica que admira y espanta.
(Escribir me lastima)

La muchacha que habitaba dentro de sí
sobre XXX en el CCE

Primer día. La vi la noche de la marea más alta, salir a danzar entre la luna y las fogatas. Sus movimientos son gráciles y atentos a cada instante del espacio, como emergiendo de la quietud establecida de un samadhi. El cuerpo se fragmenta millares de veces, en tantas veces como instantes que ocurren. Apenas va. Danza toda entera y fragmentaria para no perturbar al vacío.
Segundo día. Música deltaica en furia improvisada. El jazz es deltaico. Paroxismo. Una torre de guerra. Sus piernas como raíces nudosas de un árbol descomunal parecen arrancarse de lo más hondo y lanzarse al azar como mujeres desnudas locas del deseo. Los brazos: sus puños golpean el aire que se quiebra. Rojo.
Tercer día. Exhausta. Cae finalmente de bruces, huellan sus labios la tierra partida. Su cuerpo respira a bocanadas como dibujando una ola de los mares del sur: Antártica. Pulmones azules, tuberías luminosas aire fresco, aire ardiente, humedades en su rostro, en sus pechos, en su pubis. Ojos constructores de puentes hacia nosotros, cómplices y contrincantes, coautores, todo es "eso", la envoltura se hace una y ya no es ella la que danza, sino que "eso" lo hacía por ella.

(Meditaba y salió a la geografía deltaica y maldita de mis sueños. Respira. Se incorpora lenta, su mirada inquebrantable me hunde como para empezar a ver y nos reúne, nos reúne a todos)

Has venido del mar un mediodía
sobre Carolina Silveira en *Solos al mediodía*, Teatro Solis.

Por las noches eres criatura abisal, y durante el día, emerges muy plástica, poética y levantada.
Dejas el mar en una agonía tan poco prometedora como la del pez que se debate en la orilla luchando por arrancarle vida a un aire sin sentido. Hurgas la tierra sin cautela. Y ves continentes perdidos, seres inmovilizados. Libres tanto tiempo de la mirada humana, ambiciones, escrutinios ¡cómo se estremecerían sudorosos en el aire sin sustancia!, pero has llegado tú, arriesgándolo todo para descubrir la tierra nueva.
Descubres tus manos y pintas y escribes. Estás sola. Las manos toman los brazos, todo el cuerpo, y como la ola primigenia tu sangre recorre un adentro nuevo. El océano, es ahora un río interior que pulsa. Rojo. Y tu cuerpo que ha mudado branquias, huye, y nosotros allí, con la memoria reciente del silencio marino, oímos expectantes el siseo de tus pies descalzos, la respiración agitada de un cuerpo sostenido que cae despatarrado y se pega al suelo. Quieto, permanece quieto. Tu danza, la confluencia perfecta en un instante y en otro, en su fluir, una obra deformada y en tránsito. Delirios. Vivas. Todos de pie. Imagino tu retorno encantado, la desnudez incompleta de tu cuerpo para que mi rostro naranja delire por llevárselo, tirarlo sobre la tierra y darle un sentido a ese murmullo entre la luna y las fogatas.
Después no hubo bella acción, nadie te ha mirado a los ojos. Con el dolor de tu vientre fecundado vuelves arqueada a la sombra de la orilla, te arrojas de bruces, exhausta, y te muerdes los labios. Debajo de ti, la arena clara se baña de sangre. Es de noche y eres pez abisal. Otra vez.
El rizoma que has parido, circula (ahora) en el mundo inmóvil de los campos y las islas donde se juntan los ríos. Ahora es un punto entre las artes que es un punto rural. Otra vez la vida es vista por la vida y Todo está en un punto. Aquí termina la leyenda de la encantada, es eso, lo de siempre, pero hay belleza (estoy seguro) en una muchacha que emerge sorpresivamente y baila desnuda en la isla que sueño y construyo, a poca cuadras de mi casa vieja en la ciudad, la ciudad más Ciudad.

Expandida y unitaria
sobre Cecilia Lussheimer en Solos al mediodía, Teatro Solis.

Delicada soledad central. Ama del mundo. Camina contenida en círculos atávicos. Corre y se desprende de sus ropas. De partículas que devienen de dentro. De un atmósfera antigua. Su desnudez es mínima. Agotada, permanece expandida y unitaria sobre el pecho del agua: fragmentaria que es, como un rizoma.

Fragmentos escritos con el cuerpo

SOBRE EL TALLER DE MARIANA CASARES

Imágenes del bosque: la fiesta de la contemplación de las flores

Avanzo con la dificultad de mi mente vacilante. Instalado en el aire, vertical, entre dos reinos conjugados, succiono aquí, una es roja, succiono allá, otra es amarilla, o blanca. Es el juego de las flores. También yo he fecundado a la hembra del cerezo. Por eso estoy aquí, enraizado, muy fijo, en este jardín umbrío que devela fugaces reflejos del vacío. El árbol del país, me llaman. Del país del juego de las sombras.

Imágenes del bosque: la muchacha de las siete lunas
Las primeras sombras del bosque. Me gusta el juego de las sombras desde que supe de El elogio de la sombra.
Esa belleza que no se ve, tan escondida, ¿tú la has visto?... el bosque es ahora tan vasto como la noche, cuatro noches, si son como las noches blancas rusas.
Al centro, muy al centro, el palo borracho permanece hermafrodita, y yo, partido por los dioses, ¡tan fragmentado!, ando como un loco detrás de ti, mi duplicidad encantadora, para expandir conciencia al cuerpo, para volver a ser entre, entre artes, entre nosotros.
No recuerdo tu nombre, la de las siete lunas, te llamaré.

El espejo perfecto

Después de siete días y siete noches de lluvia, desperté de un profundo sueño y descubrí frente a mí un enorme espejo redondo que me devolvía imágenes innumerables.
Una muchacha, cuyos ojos azules, o verdes, o grises, se hacen nocturnos y lo ven todo por dentro,
Un sacerdote loco de amor, que ora perturbado por tu ser virgen cada día,
Un músico mudo, que antes fue poeta, con una voz sublime de violines y silencios,
Un herrero de manos muy grandes, que golpea en tres planos y erige tu volumen,
Un falso mendigo con su mano extendida, dos monedas,
Un hipocampo, ser marino de retorno en la pradera y en el bosque,
Y mi yo, escritor de mente vacilante, que al salir cada día de su piso, observa al espejo perfecto y los ve a ellos abrazados y sonrientes y burlones y a ti que me dices,
Estás bajo el cielo de Indra y somos tus vecinos, todos nosotros somos tú, tú ser innumerable.
Si me miras a los ojos como a las gemas que cuelgan en el palacio del Dios, verás a

los demás reflejados en ellos y todo lo que sucede en el mundo.
Yo, la muchacha de los ojos que ven por dentro, soy tú.
Yo, el cura enamorado, soy tú.
Yo, el herrero laborioso soy tú.
Yo, el pordiosero perpetuo soy tú.
Yo, el caballito de mar soy tú.
Pero por favor, no se lo digas a nadie.
Después de todo no era un andante tan solo. Y entonces salí muy leve, como planeando el sendero bajo el cielo de Indra.

Imágenes del Delta

Recuerdo vivamente imágenes del Delta. Había olor a mar, a criaturas de mar, quiero decir, agua de río que se mezcla con el mar, porque con la luna negra la marea se había levantado bruscamente, como unos quinientos metros sobre el nivel habitual y arrastraba río arriba miríadas de pequeños peces pulsando al unísono, sincronizados, encontrando compañeros, evadiendo predadores. Más se parecía a un organismo solo, que a una bandada indiferenciada de mar. Un cardumen cosmogónico. Y el agua cada vez más dulce. Las islas del Delta, que eran unas trescientas o cuatrocientas, se mueven agazapadas, se aproximan entre sí y se cierran en una apretada muralla por detrás. La trampa. El cambio salino había sido drástico: diferentes densidades y el agua del río que invade los cuerpos por completo. Sus cabezas se hinchan como globos rojos, estallan las células, revientan las branquias. Parece el fin en un acto macabro, y como la vida leve se recrea desde los opuestos, de los restos sanguinolentos surgen (multiplicados por miles) unos peces alados, que se elevan y cantan y se ofrecen.
Los pescadores de ribera, felices, día de fiesta. Sus redes están henchidas. Millones de peces. Pero había un hipocampo extraviado que orillaba la tierra y su cola de pez se hizo patas de caballo y ahora es caballo entero. Se entremezcla entre la gente y la manada, y deja encinta una mujer muy elegida y nueve yeguas de la noche. Los pescadores furiosos lo enlazan y lo degüellan, no desean criaturas en tránsito en su tierra inalterable. Que todo lo que se metamorfosea es leve. Sus casas están hechas de piedras pesadas.
Por la noche lanzan mil chalanas naranjas por entre los caños del Delta. Reman hacia el mar. Arrojan sus redes y vacían el estuario. Avanzan más y vacían el océano cercano. Exhaustos, resguardan su ser inalterable. Nada de otros hipocampos. De repente, en la delgada línea de sombra ven una enorme ola de nubes pegada al mar; crece y se aproxima velocísima. Una montaña vaporosa y azul los cubre por com-

pleto. Luego nada. Imponente. La hidra de mil cabezas. Habían sido devorados de inmediato. Y todo quedo teñido de rojo, escarlata. Esta historia ocurrió en apenas siete minutos y medio. Así fue como se formó el Mar Muerto americano.

Hipocampo

¿Ustedes saben que soy un hipocampo? Porque nací cerca del mar. Mi padre trabajaba mar adentro. Fui a una escuelita cerca del mar. Nuestro jardín de juegos con mis hermanos, era en las rocas de la playa brava. Nadábamos muy bien los tres. Sin miedo, porque aprendimos a temer al mar. En suma, el país de mi infancia fue el mar. Por eso nací y crecí con cola de pez, pero invisible, solo se la ve bajo el agua clara y en el quinto de agosto, que es el día de la luna azul... y como años más tarde me fui al bosque y a la pradera, tuve tronco, rostro y cabeza de caballo. Así fue, como soy hipocampo... pero no se lo digan a nadie.
La pesca de altura, el mágico ecosonda, el Atlántico sur. De mañana muy temprano, unas monedas en la baranda de la escalera. La campanilla del recreo, la cola blanca y el pecho azul, una canasta y los bizcochos más ricos el mundo.

Mi juego favorito

Nuestro jardín de juegos eran las rocas de la playa. Éramos tres. Mis hermanos y yo. A veces venían otros niños que vivían en el bosque de los pinos. Entonces jugábamos a mi juego favorito: el juego de las bandas enfrentadas por la Ciudad Escondida. Nosotros veníamos del mar, y ellos, eran las aves y los árboles del bosque. Mi hermana mayor era la reina sirena y nosotros, los varones, los musgos y líquenes marinos. Como ven, las dos bandas, animales y plantas, tanto desde el mar, como desde el bosque, pretendían traspasar las murallas y tomar la ciudad llamada tierra. El juego jamás terminaba. Cada día disputábamos un trozo de tierra. Lo gana una banda, lo gana la otra, y otra vez. Al fin, agotados, construimos una ciudad compartida y la llamamos: en tránsito del mar a la tierra y desde el bosque.

Dios cuando niño y Dios ahora

Cuando niño, también Dios era el niño Jesús. En mis oraciones, hincado al borde de la cucheta, le pedía que perdonara mis malos pensamientos.
Su casa, era un punto rojo de luz siempre encendido. Inabordable. Una luz secreta que hacía coincidir la maravilla con un laberinto escondido.
Con traje blanco, tomé mi primera comunión, y al año, confirmé mi devoción y mi fe (mi padrino, en previsión de que dejara el mar y me fuera a las praderas y al bosque, me regalo un cuchillo con cabo de plata y vaina de cuero).
Me esforcé mucho por ser monaguillo titular y lo fui. Ya les contare de los juegos con la campanilla, el cáliz sagrado, los aromas del incienso y las polleras rojas de Maria de los Ángeles.
Cantaba los domingos el "Oh dulce madre mía" en un solo de órgano (también les contaré quien dirigía el coro y tocaba el órgano).
Más adelante, de joven, Dios, fue la historia de un hombre extraordinario. Cobijó nuestro fervor. La alianza entre la materia y el alma, de un joven poeta rural, fue el libro primero.
Como ves, en las oraciones, desde el altar, o en la esencia de las más puras letras de la época, Dios siempre fue una tercera persona. Muy divina y muy externa.
Ahora, ya no le llamo Dios y lo busco dentro de mí, dentro de ti, entre nosotros, entre las artes, entre todas las cosas. Lo imagino conjugando una red enorme e invisible, y lo llamo rizoma.
Y así, escribo una mirada del retorno.

Guía de los lugares imaginarios

¡¡¡Archipelia está siendo invadida!!! ¿Sabían ustedes que los musgos y líquenes marinos están invadiendo la ciudad?... y como una vanguardia invisible, avanzan, con el anhelo secreto de la savia marina: penetrar la ciudad y tomarla. La desmesura vegetal quiere asediar los muros de archipelia, y a través de sus arterias subterráneas, religarla al mar. Como antes. Igual, nos han dejado un caminito al centro, para retornar, para quienes queramos retornar al origen... (Del Fragmento: Hipocampos, Oceánidas y Poetas).

Trabajo sobre sí y en el espacio

Introducción al "Trabajo sobre sí"; Espacio Armónico

Había una multitud de mujeres. Era la casa de las muchachas del bosque de los mil espejos, y yo, ciego de llorar tanta nostalgia y tanta sal. Unas habrían sido hechas con el calcio del parto frecuente y otras estaban recién plenamente formadas. Todas en actitud de andar, recogen sus polleras dejando ver sus pies blancos y negros,

pequeños y anchos, pintados de rojo, escarlata. Uno reposa por entero en el suelo, mientras el otro, sólo se apoya sobre la punta de los dedos, quedando la planta y el talón desnudos a la tierra. Y así... Este paso no es vulgar, posee ese especial atractivo que el artista quiere fijar en su obra.
Imágenes puras para mi poética impura. María Gradiva, se llamaba, la que avanza, la que avanza espléndidamente. Una, infinita en aquel corredor de espejos.

El lenguaje del cuerpo de María Gradiva
Maria Moor; Espacio Armónico

Se pone de pie con las manos a los costados de su cuerpo, suben sobre sí, sobre su pecho... me mira, entonces cada brazo, cada mano, busca el corazón, cava hondo, cava y toma, sus manos están llenas, cava más, una y otra vez vuelca una materia no visible en una vasija redonda sobre sus pies, puesta justo delante de sus pies, lo hace con lentitud e intimidad, sin cesar y hasta el desborde. Revuelve con ambas manos estiradas como si hubiera tomado una enorme pala. Y su cuerpo también gira. Sonríe, observa el preparado y me sonríe. Toma un pincel o un lápiz, lo introduce apenas en un punto como tomando una gota mínima... y dibuja, o escribe en una especie de lámina blanca a la altura de sus ojos. No se detiene. Integra su brazo, su cuerpo, se hace Una con el pincel y el lápiz, con el dibujo y la palabra, como una bola de mujer plástica y poética. Inhala hondo y me abraza. Ahora se ha puesto de rodillas... y yo no sé quién es... María estudia bellas artes, pinta, escribe y anda en bicicleta para no pensar.
No sabe respirar, la respiración no aquieta su mente.

La antesala de una Casa de Miedos
xxx; Espacio Armónico

Ultrapasa unas puertas, unos umbrales y zonas que componen el universo entero. Camina pausada y gira a un lado y hacia el otro. No avanza ni retrocede solo gira. Con una mano se toma los labios, las mejillas. Las cavidades de sus ojos están vacías. Alguien le habría pintado unos globos amarillos como telones ovalados en sus párpados. Está ciega, no ha aprendido a mirar sin los ojos, sus ojos se han ido a una tierra remota y están allá, a la intemperie, sin volver sobre sí. Me cuenta que la duda la detiene como en la antesala de una Casa de Miedos. Casi siempre siente el frío del miedo. Ahora tengo miedo. En algún lugar, un día cualquiera y bajo cierta atmosfera seré yo, así, plena de certezas. Acepto esa rareza de ser agua y roca de arena

y moluscos. Ser líquida fuerza erosiva y materia antigua erosionable. Y lo dijo con un tono firme y una postura enraizada muy hondo en el perfil del suelo. Hermosa y levantada. Lejos de lo que grita y pulula, había seguido el sendero de los rizomas que emergen de la tierra partida. (Había simulado). Simula que una fogata la abraza y se contorsiona con pasión. Tumbada en el suelo rueda entera y dispuesta, deviene hoja, pistilo, deviene fruto y semilla. Ahora es una pequeña cápsula de energía naciente, como un fotón, un cinturón de fotones.

Entre la luna y las fogatas: escenario de danza
xxx; Espacio imaginario

A cierta distancia y entre la espesura, sale un humo de la tierra y algo se mueve en aquellos árboles: me recuerda la quema de pajonales y rastrojos en el país de la infancia, y a ti, trepada entre las ramas cuando la luna crece, para llenar el cesto con los frutos del naranjo y del guayabo. El calor de las fogatas le hace bien a los campos, despierta la tierra, aviva sus jugos, y en ti, pequeño océano bajo la luna, alivia el dolor de la marea que puja, que puja y se expande. Imagino tu retorno encantado, la desnudez incompleta de tu cuerpo para que mi rostro naranja delire por llevárselo, tirarlo sobre la tierra y darle un sentido a ese murmullo entre la luna y las fogatas.

Territorio del ser (entre)

De pronto estoy en un abra del monte: la campana azul y el reflejo de la luz del sol. He visto todas las reverberaciones. El sendero se ha puesto en movimiento y en íntima relación física y mística con el paisaje deltaico, todo. Mis pies (ahora) son ligeros y danzo como un organismo geográfico y literario, una coreografía cósmica y una escritura inseparable del devenir:
(Sueño) escribo en un territorio que deviene mujer, deviene animal y se deviene flor; devenires entrelazados en construcción y en fuga, como un bichito de luz que se enciende y se apaga, se enciende y se apaga, se enciende y se apaga.
Un territorio de árboles y de ríos tributarios, de rocas antárticas, emociones y saberes transitorios, criaturas mutantes. Sucesos extrañamente conjugados, parpadean como capsulas breves de modo intermitente.
Un territorio de atmósfera levantada hacia un cosmos orgánico que se expande y se aleja con ritmo orquestado y a la velocidad de la luz.
Un territorio sin mapas porque lo estacionario es una ilusión. Samsaras, le llaman,

esas cosas que con capricho, seguiré por los siglos de los siglos, porque soy un andante alejado del Moksa y de Dios.

Ser (entre) poetas

Me has dicho que pertenecías al bosque, perdida de ti misma y despojada de tus ropas, te atomizas hasta la semilla diminuta envuelta en una membrana reversible para volver a ser. Para volver a ser un ser entre, como un rizoma, que no comienza, que no termina, que siempre está en tránsito. Sí, eso, y delirabas, Y porque tampoco Tú eres Uno. Eres una raicilla que explora su sitio y emite un tallo recto y una flor roja, y luego otra, que explora otro sitio y emite un tallo sinuoso y una flor azul, y cada una es diferente, y todo está entramado, eres entre cosas, entre sucesos, tu obra le pertenece al inconsciente colectivo y memorioso, tú contienes el mensaje primordial de las generaciones. Eres entre poetas.
El pensamiento único, la única raíz, la obra de un hombre, la poesía propia, el ser Uno estacionado, ha sido definitivamente derrotado. Somos miríadas de criaturas y formas que nacen y se desintegran y se transforman unas en otras sin cesar. Somos el ser Uno siempre en movimiento afanoso, esencial.
Por eso ya no me perteneces, no te pertenezco, somos andantes. Danzarines andantes.

SEIS PÁGINAS DE MI CUADERNO DE CREACIÓN DE *QUIÉN DONDE QUÉ AHORA* (2012)

– convencer al muertito para jugar con balanceo
– balanceos + activos.
– el muerto último es movido desde la ropa pero no vive. Queda allí mientras los otros bailan afuera y hablan sobre lo que están haciendo.
– El de adentro, hiperlentamente va a su posición imposible y el discurso empieza a ser sobre lo que el espectador ve
–
Cata
mover la forma de Cata

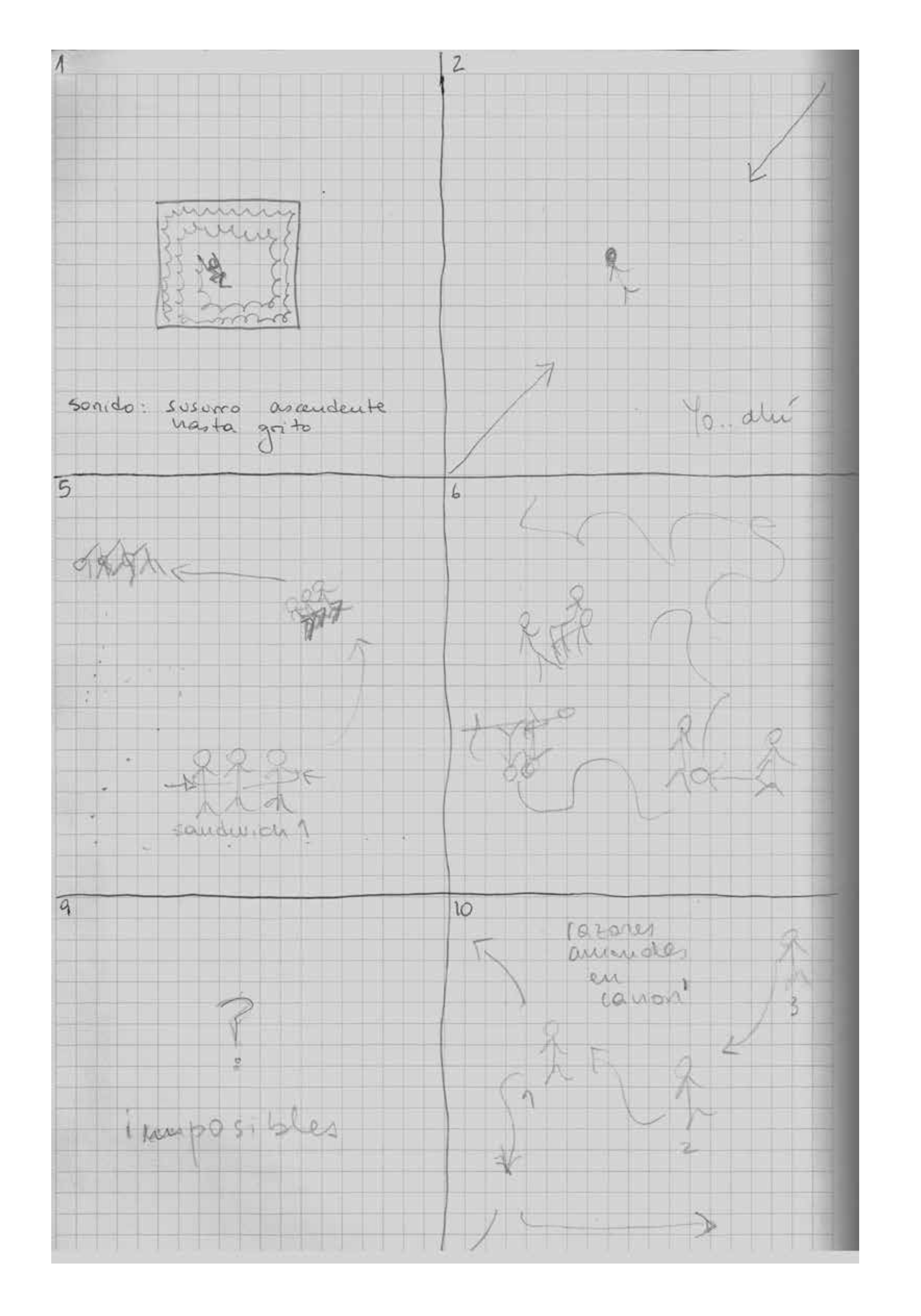
Descripción posición imp. Cata:
El gancho de los dedos, tenso, se afirma sobre su presa y una incipiente simetría se deja ver entre ambos juegos de falanges.

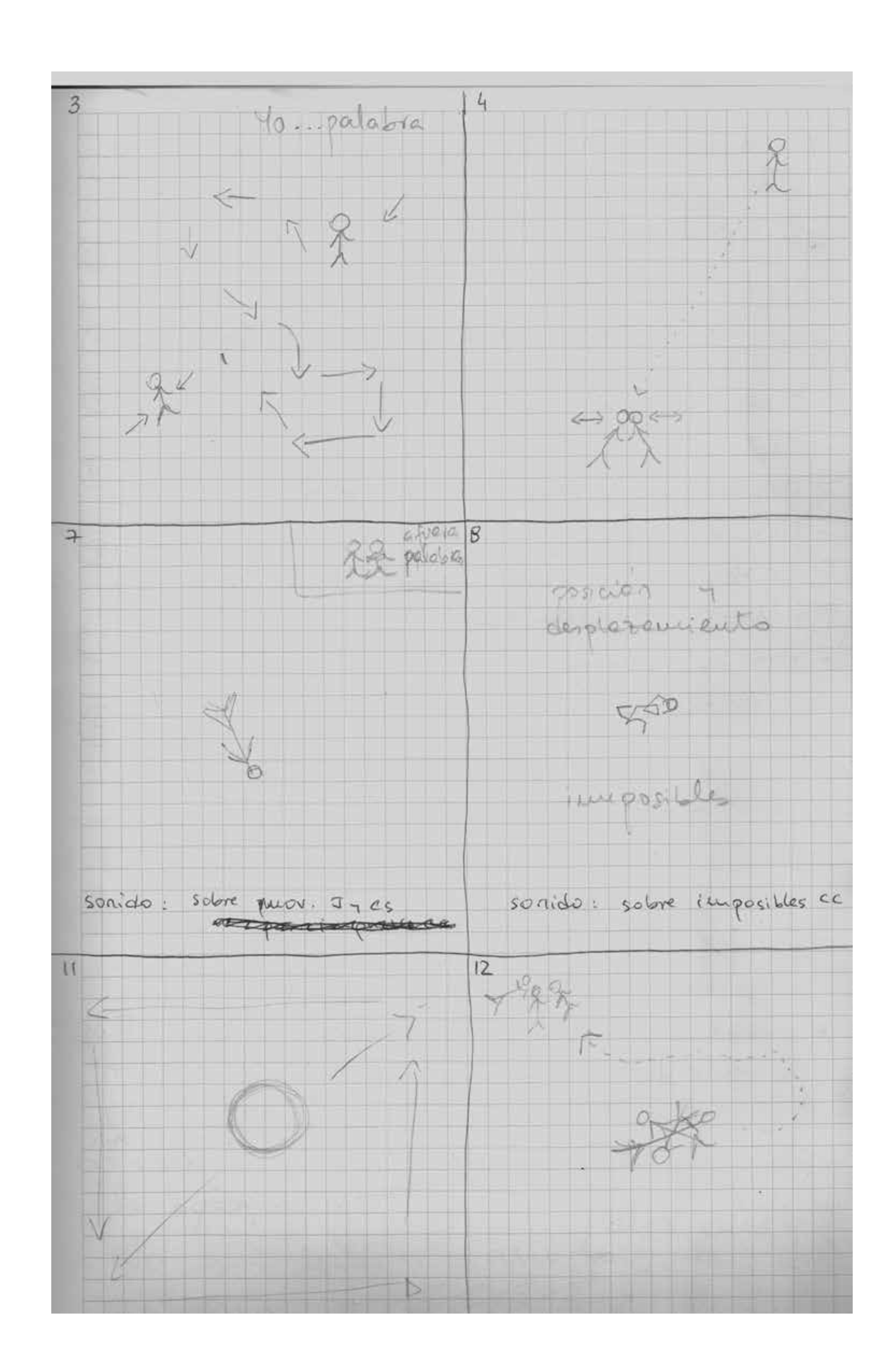
Un triángulo ~~con~~ un ángulo obtusángulo va
desde la rótula hasta la inserción
de codo en pantorrilla y ~~desde~~ allí
hasta el final de lo blando con
~~una~~ pequeño adorno, una moña
~~que es~~ hinuenda en este vértice.
Como el envoltorio de un regalo
de vena.
El cerquillo cae, suelo atento, buscando
distancia del cráneo y del ojo que
lo busca un poco inquieto a
estas horas -
Labios juntos, oreja despejada,
es preciso tragar y parpadear
algunas veces mientras la
sangre engorda las venas de
la frente -
Desde esta perspectiva los dedos
de la mano son vigilantes

un banco recién pintado. y
un espacio de aire libre y
delicado ~~[illegible]~~ nos regala
un ~~banco~~ pedazo de madera donde descansar
la vista.
La durmiente anuncia su próximo
destino vía desplazamiento
imposible ahora posible, luego
perfecto, mejor imposible.
El bicho va ayudado de la
tierra unas veces, a pesar de
ella otras. ~~[illegible]~~
Le da lo mismo hacia
acá o hacia allá, con
tal de mover lugares
adentro.
[es lindo si gira para todos
ver todo]

Desde el centro unas hojas se mueven despacito amenazando caerse del árbol. El hombre sabio coloca la palma de la mano hacia arriba y espera con ojos cerrados y convicción la pronta caricia del verde. Espera un mes. Espera dos. Y al tercero abre un ojo y ve el amarillo desafiante de la frondosa cabellera indiferente. Desde el ombligo exhala un grito arrepentido en la boca del aire, y estira el codo y siente el peso del brazo entero en caída, cada vez más pesado, más largo, las uñas crecidas lastimando la tierra, cortando las raíces para llegar al fondo oscuro donde la masa empieza ya a ser leve y a correr detrás del asombro.

MAMELUCOS: Casa Córdoba (x Colón)





Apuntes poco respetados para la mesa redonda final del IX coloquio internacional de teatro de Montevideo

Buenas tardes, quería agradecer mucho esta invitación a compartir la mesa con estos colegas tan honorables. Y contarles que cuando Mirza me llamó lo hizo con la intención de que hubiera alguien de la danza en el coloquio de teatro porque le parecía que tenía sentido en el contexto del FIDAE como festival de artes escénicas. Así que acepté contenta por esta integración pero al mismo tiempo pensaba que sería interesante, de cara a esta contemporaneidad tan signada por lo transdisciplinario, pensar mi participación como la de alguien que pertenece a un sector del arte escénico de acá y que seguramente converge y diverge de distintas maneras con las búsquedas artísticas de los sectores que se denominan teatrales e incluso del llamado arte de performance que no ha sido incluido de un modo explícito y cuya inclusión creo que también sería bueno considerar para futuras ediciones del festival y por qué no, de este coloquio.

Y después de este primer pensamiento, me quedé esperando que me llegara el modo de configurar lo que podía decir en estos minutos. Y algo llegó.

El domingo pasado en la Plaza Seregni, después de ver la propuesta de la artista española Sol Picó, me encontré con una alumna que me presentó a una amiga suya diciendo: "ella es mi profesora", a lo que la amiga preguntó: "¿de danza?" y ella contestó riéndose: "bueno, danza es un decir". Y esa frase me gustó porque pone de algún modo en evidencia la distancia que puede llegar a haber entre el universo de sentido que convencionalmente trae la palabra danza y las prácticas que se generan todavía bajo ese rótulo. Así que me gustaría que ese fuera el título de esta breve presentación que voy a leer si me acompañan (cualquier cosa, pueden pararme; no estoy sola con el texto, estoy con ustedes, ta?):

Danza es un decir y uno de esos decires, que como es habitual, a menudo clausura de muchas maneras el sentido de aquello que se quiere aludir, restringiéndolo a los parámetros de una suerte de convención ligada —en este caso y en nuestra cultura— mayormente a tres ideas básicas constitutivas del concepto: una es la de representación o mímesis (como todo arte en la tradición aristotélica), otra es la idea de expresión (sobre todo a partir del romanticismo) y por último, la definición modernista según la cual la danza sería en esencia movimiento, movimiento especialmente codificado o especializado, podríamos decir.

El concepto de danza como representación, expresión y movimiento especializado, está vigente y vigoroso en buena parte de la producción de danza actual, como es el caso, para situarme dentro del FIDAE, del espectáculo de Sol Picó que recién mencionaba, en el que estos modelos (que históricamente pueden pensarse en sucesión pero que actualmente conforman una suerte de compacto) se despliegan alegre-

mente, digamos, sin problematización, en el contexto de una forma que podemos llamar, también sin problemas "espectacular".
Sin embargo, se pueden rastrear otras tendencias en la producción de danza en las que la propia idea de espectáculo es atenuada cuando no bombardeada desde varios flancos, en particular —o en síntesis— en lo que supone su etimología, en tanto contiene al verbo "spectare" —que significa "mirar"—, y que asume, por tanto, una clara diferenciación entre el que mira y el que es mirado, no sólo en el momento preciso del acontecimiento escénico sino en un sentido más amplio que incluye la marcada y clásica diferencia entre el artista y el hombre común y en última instancia entre el arte y la vida.
Para no citar ejemplos fuera del FIDAE, y porque los que están dentro son suficientes, se puede decir que las 3 obras nacionales seleccionadas por el festival problematizan en algún modo y medida este aspecto, respondiendo a esas tendencias, si bien son todas obras de sala, es decir, cuyo contexto de presentación es el habitual del espectáculo.
Discontinuanimalidad de Lucía Naser es una obra que parece acercarse a un pensamiento del cuerpo como devenir mutante más que de un cuerpo danzante en movimiento que despliega sus habilidades patentemente diferentes de las de la gente "común". Las corporeidades se presentan en la obra como cuestionamientos a algunos binomios polarizantes como hombre vs. animal y también hombre vs. cosa, en última instancia actualizaciones de la dualidad sujeto-objeto. En esta obra, el juego de las transformaciones parece acercarnos tal vez a una filosofía de raíz spinoziana (aclaro que soy una aprendiz novata de esta filosofía), en la que todas las configuraciones de lo real son modos de Dios (un Dios Naturaleza -naturaleza naturante naturada, es decir que se crea y crea en un proceso infinito e involuntario). El cuerpo o los cuerpos se presentan en la obra de Naser signados por su potencia autogestante y creadora, configurante. O sea, no se trata de un cuerpo que hace cosas o que produce movimientos para ser interpretados sino que se produce a sí mismo en un acto creativo que parece infinito y que es pura mutabilidad: no muestra sus contornos sino sus posibilidades.
Me sitio, de Paula Giuria, hace en este sentido un trabajo similar pero más bien en torno a las configuraciones entre-cuerpos, acentuando el aspecto relacional en la composición de las singularidades.
Y *Vacío* de Federica Folco, si bien trabaja sobre un género reconocible y codificado de la danza que es el tango, no usa el género para representar situaciones asociadas, situaciones "tangueras", digamos, o para expresar la interioridad o los sentimientos de la autora o los bailarines en torno a esas formas, sino para pensar juntos las intensidades córporo-espacio-temporales abrigadas por esas formas.

Entonces, en estas obras que reflejan una tendencia contemporánea a desembarazarse de los mandatos representativo, expresivo y de la danza entendida como movimiento especializado, leemos el sentido ya no en la clave del significado, sino como una dirección del pensamiento-acción que va configurando mundos posibles, es decir que no son meras referencias a un mundo dado, preexistente, que llamamos mundo real y suponemos bien conocido por todos.
Me gustaría terminar así nomás y dejar que las oscuridades que puedan emerger de esta presentación sean motivos para el diálogo.
Muchas gracias.

Montevideo, 2013.

* * *

Mi danza hacia el blanco y negro...



Garabatos (2011) Captura del video



Foto: Erika Del Pino
Quién donde qué ahora (2012)

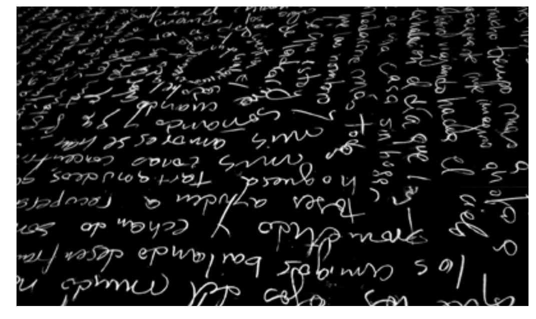


Foto: María Inés Hernández
Tal (2014)

Diccionario de bolsillo de la danza contemporánea de acá

Cuando vi la convocatoria para participar de EL LIBRO DE LA DANZA URUGUAYA me pasaron sucesivamente tres cosas. La primera fue que no me gustó el nombre porque me parecía que ubicaba esta iniciativa en un lugar fundacional, como barriendo con lo anterior e inhibiendo hasta cierto punto lo siguiente con una intención que suena marketinera y con un discurso algo inocente —para mi gusto— respecto de "lo académico". En segundo lugar, me doy cuenta que por este mismo hecho y por las estrategias de recolección y edición del material que se proponen, hay un fuerte espíritu lúdico fundante, y eso me empieza a gustar mucho más. Así que, en tercer lugar, me dan ganas de participar del juego y de estimular la participación de otros.

Quiero felicitar a las gestoras de esta iniciativa por arriesgar esta propuesta llena de peligros, y deseo fervientemente que no sea ni la primera ni la última.

Por mi parte, y dándole continuidad a ese ludismo que me sedujo, diseñé un juego simple de escritura e invité a más de cuarenta colegas y amigos de la danza a participar, escribiendo todos desde una misma consigna para crear una suerte de diccionario colectivo que recogiera los diccionarios personales de cada artista. Entendiendo por diccionario, en este caso, una lista de palabras con sus definiciones que completaran —o no— el alfabeto con una palabra por letra, la idea era buscar en ese formato restrictivo la excusa para decir algo de nosotros mismos en relación a nuestro quehacer artístico. A su vez los invité a incluir una "autodefinición" después del nombre de cada uno, con el fin de que esas definiciones fueran las entradas del diccionario colectivo, en el que los autores se ordenan también alfabéticamente.

El resultado es este "diccionario de bolsillo" que recoge los aportes de algunos de estos artistas desde las interpretaciones personales de cada uno. En él me sorprendieron las muchísimas coincidencias, la preciosa libertad poética, el rico entramado conceptual y vivencial que genera el conjunto y los silencios, que respeto.

¡Gracias a todos los que jugaron!

A

B

Carolina Besuievsky. A veces me asombro de que siga apasionada con la danza. Empecé a los 5 años y nunca paré. Me recibí de psicóloga. Durante el tiempo de estudio, psicología fue otra pasión; pero continué con la danza. Los espacios de formación, de improvisación e investigación del movimiento en los que participé u organicé, fueron fundamentales para darle sentido a lo que hacía y darme cuenta de que lo más interesante es lo que pasa "entre" las personas, ese espacio que permanentemente se transforma. Por suerte, viajé bastante a partir de la danza, presentando obras, haciendo talleres y otros proyectos. Me gusta vivir en Uruguay. En algún momento pensé en quedarme a vivir y bailar en otros lugares pero siempre ganó volver. La danza para mí es un quehacer colectivo y no la puedo pensar de otra forma, es como la disfruto y me entusiasma. Si bien hice por mucho tiempo trabajos unipersonales, siempre traté de mantener espacios de colaboración, intercambio, creación y práctica con mis colegas. Los grupos y colectivos en los que participé fueron los que me dieron la alegría y las ganas de hacer. Trabajé con personas que como decía Antonio Porchia: "me hicieron otra y así se quedaron conmigo".

Alerta. La lógica del cuerpo y lo que sucede en las diferentes situaciones que nos da un momento.

Bordes. Funcionamos por los bordes. Nuestro sistema nervioso es un registro de diferencias. Los bordes espacialmente existen en relación a un centro: los bordes de la piel, los bordes entre lo exterior y lo interior, los bordes de lo que se ve y no se ve, los bordes del espacio, los bordes de lo conocido.

Curiosidad. El cuerpo sigue siendo ese eterno desconocido que nos lleva a universos nuevos y relaciones inesperadas todo el tiempo.

Escucha. Escuchar y registrar sensorialmente los impulsos internos y lo que viene del exterior de forma simultánea.

Fuerzas opuestas. Son las que nos dan la riqueza de lo diverso y la posibilidad del movimiento.

Gravedad. Cuando la gravedad actúa a través de nosotros cambia el tono muscular y amplifica el movimiento.

Huesos. Los huesos se transforman, dialogan y permiten relacionarnos con el espacio en que nos movemos.

Improvisación. Un camino para integrar la experiencia de vida en la danza.

Juego. Existe una íntima relación entre el juego y la danza. Ambas dependen de reglas precisas. Las pasiones, las tensiones, el sentido estético y sobre todo la alegría y el placer que despierta el juego, son fundamentales para bailar.

K

Líneas. Diseño del gesto; fluidez y dirección.

Momentos. Bailar implica pasar por los diferentes momentos que una acción ofrece por más simple que sea.

Notas. Las notas se han transformado en un partenaire importante en mi danza.

Otro. Bailar devela que la soledad es imposible.

Presencia. El cuerpo en estado de alerta.

¿Qué o cómo?

Relación. "Entre". Donde ocurre la danza.

Soltar para moverse con un tono atento.

Técnica. Un camino para comprender lógicas de acción, entrenar tanto las habilidades físicas como perceptivas, e incluir el espacio en el movimiento en un tiempo deseado.

Único. Lo efímero de la danza está hecho de momentos únicos.

Visión periférica. Una forma de devolverle el cuerpo a la mirada.

W. Zigzag de izquierda a derecha.

X. Diagonales que en movimiento hacen posible el espiral en el espacio.

Y. Confluencia de Dos hacia Una dirección.

Z. La última letra. El fin de la acción.

Carolina Guerra. Persona en general dada a la charla que suele darle mucha importancia al tiempo libre y de ocio. Considera, casi siempre, que su trabajo, más allá de trabajar en lo que le gusta, es un trabajo como el de cualquier otro trabajador del mundo. En este momento siente el peso que el trabajo excesivo conlleva en el ánimo de una persona y por eso necesita de tiempos sin trabajar y sin hablar de trabajo. A no ser que las actividades de ocio sean su práctica artística... (Ver: contradicción)

Anarquía. Anarquía como forma de organización política, como forma de organización de los individuos de un proceso, entendida como la unidad no de lo uno sino de una unidad más extraña que se reclama de lo múltiple. No habría un uno organizador si no una unidad múltiple que organiza un todo.

Bebé. El bebé es un ser humano en formato chico. Ese ser es considerado bebé aproximadamente en los primeros 24 meses de vida. Tiene una organización del movimiento muy particular y diferente al del adulto o el niño ya que son sus primeros movimientos fuera del útero materno. El bebé no diferencia la piel del resto de las partes del cuerpo. El bebé es fuente de inspiración para los movimientos de técnica de danza contemporánea desde el comienzo.

Componer. Parte del proceso de configurar una obra escénica y/o los materiales surgidos de una investigación performática. Organizar los materiales y herramientas en el tiempo y espacio. Poner junto de determinada manera. Ordenar. Decidir cuándo y cómo.

Deleuze, gilles. (París 1925–1995). Fue un filosofo francés que aportó variados conceptos e ideas al quehacer de la danza posmoderna y a otras disciplinas.

Entre tantos, aporta el desarrollo teórico de los conceptos de Rizoma, Rostridad, Lo Estriado, Lo Liso, Ritornello. Su análisis de la diferencia y la repetición. Su análisis sobre la noción de devenir. Entre otros conceptos, ideas y análisis.
Experiencia. La experiencia del movimiento tiene que ver con una información perceptiva que es traducida desde las sensaciones. El movimiento, el gesto, se hace desde las sensaciones y la experiencia que él mismo me genera y viceversa.
Fracaso. El fracaso está muchas veces erróneamente opuesto a la idea de éxito. Según muchas personas y según el entendimiento capitalista del término, el fracaso sería lo opuesto al éxito, sería el no alcanzar lo que uno se había propuesto como meta (alcanzar la meta = el éxito). El fracaso es, la mayoría de las veces, la fuente de muchas nuevas experiencias a las que no llegarías nunca por otro camino. Cada callejón sin salida indica una o muchas nuevas direcciones. O sea, el fracaso es un gran éxito...
Gilles deleuze. (París 1925–1995). Fue un filosofo francés que aportó variados conceptos e ideas al quehacer de la danza posmoderna y a otras disciplinas. Entre tantos, aporta el desarrollo teórico de los conceptos de Rizoma, Rostridad, Lo Estriado, Lo Liso, Ritornello. Su análisis de la diferencia y la repetición. Su análisis sobre la noción de devenir. Entre otros conceptos, ideas y análisis.
Héroe. Se denomina héroe hoy en día a cualquier persona que haga algo fuera de lo cotidiano y que mediante la realización de ese hecho se haga medianamente famoso (sobre todo en las redes sociales). El héroe es alguien inventado por las personas, no existe en realidad.
Improvisar. Improvisar es zambullirse a hacer algo sin previa planificación. Improvisar es trabajar en lo efímero y en el presente. Improvisar es tomar lo que el momento da y componer con eso en ese mismo momento siguiente. “Improvisación es una palabra para algo que no puede mantener un nombre. Si se queda tanto tiempo como para adquirir un nombre se está comenzando a mover hacia un lugar fijo.” (Steve Paxton).
Kant. I Kant believe it!
Libro. El libro es un objeto formado por hojas y letras (y a veces imágenes) que puede aportar al lector distintas informaciones como ser conocimientos, construcciones imaginarias, emociones, consejos, etc. “El libro de la danza uruguaya” es este libro e intenta aportar a la danza uruguaya el conocimiento de su propio trazo histórico escrito por sus propios hacedores.
Misterio. El misterio es algo que produce la sensación de lo extraño, inexplicable, oculto. Tiene que ver con lo desconocido y el no saber sobre algo. El proceso creativo tiene mucho misterio, nunca se sabe bien en qué va a terminar lo que se empezó.

Necesidad. El hecho de comenzar un trabajo creativo viene de una necesidad, una necesidad de intento de algo, una necesidad de resistir...
Ñoqui. “Es un ñoqui” o “hacer un ñoqui” es una expresión que se usa para definir un momento complicado y entreverado. Muchas veces las cosas se hacen ñoqui en los procesos.
Oum. Según Wikipedia el oum u om es uno de los mantras más sagrados de las religiones como el hinduismo y el budismo. Es un mantra utilizado para meditar en distintas disciplinas que practican la meditación. La meditación es una buena manera de empezar un ensayo, una clase, o tu día.
Pregunta. La pregunta o las preguntas son el disparador de una investigación. Ya sea para una obra escénica o la investigación como fin en sí misma. Una pregunta que plantea un problema y que nos lleva a la aporía, por lo tanto a una o unas nuevas preguntas.
Querer. Querer no es lo mismo que desear. Querer es una idea menos compleja que desear, es más de lo inmediato y primario. El desear implica una construcción más compleja.
Repetir. Partiendo del concepto de prácticas artísticas como parte básica del desarrollo del proceso creativo, la práctica de repetir forma parte fundamental de ella ya que las prácticas implican una repetición en el tiempo con el fin de hallar cambios, transformaciones o diferencias en la práctica practicada. Práctica que deviene en un intento que deviene en un hallazgo que deviene de una repetición de dichas prácticas.
Soltar. Forma parte de la práctica artística. Dejar ir aquello que vino, pero que ya no tiene razón de ser o estar. Soltar como práctica del desapego con el material creado.
Trisha brown. Coreógrafa estadounidense que formaba parte del grupo que empujó el nacimiento de la danza posmoderna. Influencia viva en mi cuerpo y danza.
Unión. La unión hace la fuerza. La unión es un barrio de Montevideo.
Vacío. Además de ser una obra de danza dirigida por la uruguaya Federica Folco, vacío es un estado al que muchas veces intentamos llegar mediante ejercicios casi siempre al comienzo de una clase o ensayo. Estado por el cual se intenta dejar de lado todos los pensamientos que no tienen que ver con el ahora y buscar un cuerpo habilitado y abierto a lo que se viene luego de hacer la práctica de vaciarse. (Ver también: oum)
Walt disney, Walter benjamin, Welcome to Tijuana, Walter Veneziani, Waillers The.
Xuxa. Animadora infantil brasileña y ex mujer de Ayrton Sena. Ella fue totalmente influyente en mi proceso de crecimiento. Junté unas 500 imágenes de

ella y llegué a mandarle una carta que fue leída en vivo mientras yo estaba en el odontólogo.

Zambrano, David. Bailarín venezolano-holandés que codifica y crea la técnica Flying low comprendida entre las técnicas de danza contemporánea. Persona que influye el movimiento dancístico-técnico uruguayo a partir de los noventas. Con una forma muy particular de dictar sus clases y con un número grande de seguidores-fans-groupies, David Zambrano ha influenciado mucho al mundo de los movers con su estilo dancístico.

Carolina Silveira. Entusiasta de las artes performáticas, amante de los juegos de adultos y de las conversaciones de niños.

Acción. Todo lo que se dice, lo que se mueve, las fuerzas que se ejercen sobre los otros o las cosas, lo que se percibe o se padece en la escena y por ella, todos los pensamientos en acto. (En mi danza quisiera que la acción fuera afectiva, amorosa —es decir, generosa— y abierta a lo indeterminado).

Búsqueda. Un estado de inquietud permanente de sí. Sin objetivos, con potencia de presente. Lástima que a veces no puedo dormir.

Cuerpos. Relaciones entre todo lo que se puede tocar, agarrar, caer, tirar, morder, apretar, vibrar... y todo lo que no. / ¿Cómo saber si este cuerpo es de mi talle? No saber, sólo probar toda la vida.

Duda. Todo lo que precede y sucede a esa especie de certidumbre. "¿Qué quiere decir cuando un artista —pero eso debe valer también para otra cosa distinta al arte— comienza a poseer una especie de certidumbre? ¿Y una especie de certidumbre de qué? Lo primero entonces es definir esta especie de certidumbre. Se trata de un momento bastante preciso. Es quizás el momento en que el artista es lo más frágil y también lo más invulnerable con esta certidumbre. En ese momento llega a una especie de certidumbre. ¿A qué concierne? A lo que quiere hacer, a lo que puede hacer, todo eso... Esos estados no están en absoluto dados, ni siquiera en los artistas. Esas cosas no están dadas. Casi podemos asignar una fecha en la que alguien comienza a tener esta —no llego a encontrar otro término— especie de certidumbre. Sin embargo, no podría decir todavía —y no hay razón para hacerlo— lo que quiere hacer. Incluso si es escritor. Incluso si es filósofo. Pero existe esta certidumbre. Y esta certidumbre no es en absoluto una vanidad dado que, por el contrario, es una especie de modestia inmensa. [...] Se trata de una especie de conciencia de sí que es al mismo tiempo conciencia de la potencia; conciencia de la potencia que es al mismo tiempo conciencia de sí. ¿Por qué es que uno está a la vez seguro y no obstante muy vulnerable? Estamos muy vulnerables porque sólo falta un punto minúsculo para que esa potencia nos arrastre. Nos desborda tanto que, en ese momento, ocurre como si estuviéramos abatidos por su enormidad. Y al mismo tiempo estamos seguros. Lo estamos porque el objeto de esta conciencia, por exterior que sea en tanto que potencia, es captado dentro de mí. [...] Puede ser entonces que el arte presente estas formas de conciencia de una manera particularmente aguda. La impresión de devenir invulnerable... Ah, sí... Pero no alcanzo a expresar la extraordinaria modestia que acompaña esta certidumbre." (Deleuze).

Encuentro. Confusión feliz de las cosas, los hombres, los nombres y Dios.

Fondo. 1. Lo que al plegarse es figura; 2. Lo que se descubre en la superficie.

Gato. Las múltiples formas y cualidades en que se puede andar en cuatro patas en una danza. Mi animal-bailarín favorito.

Herida. Lo que es imposible ocultar en escena, felizmente.

Insistencia. Danza uruguaya.

Juego. Vida.

Kantor. El tipo que dijo: : "la vida sólo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje.", y que inventó la idea de un "realismo exterior": "tratamiento agudo de la superficie de los fenómenos, superficie que no se desprecia, sino al contrario: uno se detiene en ella, y únicamente en ella, sin pretender interpretaciones y comentarios internos ulteriores. Será una observación del exterior, un realismo casi cínico, que esquiva todo análisis y explicación, un nuevo realismo, que yo llamaría 'exterior'." O sea, un genio.

Laguna. Breve rapto del ser hacia otra dimensión que puede traducirse en la visión de un cuerpo que presenta su ausencia. Hermoso.

Muerte. El único tema, el único.

Niño. Lo que se ama.

Ñ. Una revista argentina en la que una vez leí citada esta definición de la palabra beso: "la ósmosis en cámara lenta de la baba del amor" Jaja ¡es buena!... es de Beckett.

Ornamento. Fantasma del que huyo con esmero tal vez por no aceptar que, o bien no existe, o bien es parte.

Puntillosos. Mis coreógrafos favoritos.

Quién donde qué ahora. Un título tal vez infeliz para mi mejor obra según yo misma.

Razón. Potencia maravillosa al servicio de la intuición.

Sensocomposiciones. Una red de insistencias en el presente que flechadas hacia lo desconocido devienen obra y sentido. Un modo simple —cuanto más simple más bello— de imprimir sensaciones en el espacio-tiempo.

Tirado. Posición hermosísima del cuerpo en el espacio.

Uno. Múltiple (Un cuerpo es un cuerpo es un cuerpo... ¡Gracias Gertrude Stein!)

Verdad. Efecto despreciable.
Worstward ho. Una obra de Beckett que empieza así —lean despacio—:

Aún. Di aún. Sea dicho aún. De algún modo aún. Hasta en modo alguno aún. Dicho en modo alguno aún.
Di por sea dicho. Mal dicho. Desde ahora di por sea mal dicho.
Di un cuerpo. Donde ninguno. Sin mente. Donde ninguna. Al menos eso. Un sitio. Donde ninguno. Para el cuerpo. Que esté. Que entre. Salga. Vuelva. No. No se sale. No se vuelve. Sólo se está. Dentro. Dentro aún. Quieto.
Todo de antes. Nada más jamás. Jamás probar. Jamás fracasar. Da igual. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor.
Primero el cuerpo. No. Primero el sitio. No. Primero ambos. Ora el uno. Ora el otro. Harto del uno probar el otro. Harto de él vuelta a hartarse del uno. Así aún. De algún modo aún. Hasta hartarse de ambos. Desistir e irse. Adonde ninguno. Hasta hartarse de allí. Desistir y vuelta. El cuerpo otra vez. Donde ninguno. El sitio otra vez. Donde ninguno. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Mejor otra vez. O mejor peor. Fracasa peor otra vez. Todavía peor otra vez. Hasta hartarse de una vez. Desistir de una vez. Irse de una vez. Adonde ninguno de una vez. De una vez por todas.

X. Una cantidad enigmática... Me hace acordar al misterio que impone el apagón previo a una obra y asocio una imagen de mí misma en ese momento, sentada en la butaca del teatro, con estas palabras en la lengua: “Quisiera que esta promesa durara toda la vida”.
Yo. Una sensación confusa que ¿tiende a desaparecer? (Decir “yo” para extinguirlo, pero decir también: “Yo quería vivir en la fiesta del cuerpo sin pisar la melancolía del poema”, y también: “Yo quería vivir en el papel del poema sin soportar el peso del cuerpo”.)
Zozobra. Estado habitual de quienes hemos decidido apostar a una vida hermosa.

Daniella Passaro. Bailarina empedernida que reconoce que la cercanía al estado de libertad la ha logrado a través de la danza. En varias oportunidades manifiesta que si no hubiera sido por el desempeño de la misma, hoy su estado mental sería “dudoso”, aunque quizás de todas formas lo sea; aún así podría haber sido peor...
Alegremente Bailo,
Colocándome Dentro.
Estoy Feliz, Gozando.
Hoy.

Instante Jubiloso...
Kursi?
Lamento Molestar.
No Obviar...
Pueden Querer Ridiculizar...
Sentimientos Tengo,
Únicos,
Vivos,
Wonderfullish.
Xenote.
Yo “Zolita”.

E

Florencia Martinelli. Creadora y danzante con 20 años de trayectos múltiples.
Amor. Pasión por el movimiento, por la escena, por la pausa.
Búfalo en constante evolución hacia su bienestar.
Cuerpo.
Direcciones ilimitadas a pensarse.
Energía permanente reciclada.
Fuerza y fatiga.
Gustos viscerales.
Herencias corporales.
Incertidumbre.
Jodidos cuerpos insistentes.
Karaoke en revisión constante.
Luz en escena.
Llanto corpóreo.
Masa corporal.
Nada.
Ń
Órbitas de volúmenes.
Pausa.
Querer estar y ser, sentido.
Resiliencia, cuerpos mutantes.
Significado a intuir.
Trabajo. Transcurso de tiempo en el que fui desde amar lo bello, lo acabado, hasta amar lo amorfo, lo incompleto.
Volumen.

Wonderfull.
X
Y, y, y, y
Zumbido de espacios.

G

H

I

J

K

Laura Pirotto.

alegría búsqueda crecimiento cuerpo control duda entrenamiento encuentro estados fortaleza fuente fidcu gozo hilar fino investigar inventar invitar intentar juego kalimaita limitación musicalidad miedo nuevo observación obra opinión opa! pregunta proceso proponer qué? repetición reto resistencia sorpresa sonoridad sistematización tiempo del cuerpo
una manera de ver vacío
wonderland xavier le roy
yo
zapatear

Leticia Ehrlich Araújo. Docente, bailarina y creadora de origen franco-uruguayo. Madre de dos hijos, adicta al café y aficionada a los juegos de mesa. Disfruta de la variedad de creaciones en danza en el Uruguay. Se siente parte de un colectivo que crece cada día dentro y fuera del país.

Arrastrarse. Verbo utilizado por el público ajeno a la danza contemporánea para describir y sintetizar lo observado: "No entendí nada, solo se arrastraban por el piso."
Bounce. Movimiento chicloso de danza moderna que alude al rebote de una pelota.
Curva. Línea del cuerpo que varía de dirección y rompe con la posición vertical de la columna. Forma buscada por un sector de la danza que pretende alejarse de las líneas rectas.
Dolor. Sensación presente en algunas clases de técnica, exigida por algunos docentes: "Es necesario sentir dolor".
Espiral. Línea curva en donde el recorrido del punto gira alrededor de un centro alejándose cada vez más de él. Esta figura es fuente de inspiración para distintas técnicas de danza moderna y contemporánea, buscando de manera constante y alienada reproducir con el cuerpo la forma de la misma.
Feldenkrais. Técnica somática utilizada en danza para conocer y tomar conciencia del cuerpo de cada uno. Método que apunta a optimizar cada movimiento, analizando su función y origen. Suele generar un momento placentero y de distensión para el bailarín que lo experimenta.
Giro. Movimiento circular sobre sí mismo utilizado en todos los estilos de danza por haber.
Horquilla. Elemento de metal o de plástico utilizado para sujetar el cabello. Según la Universidad de Michigan, el consumo de horquillas medio de una bailarina de ballet es de 38 horquillas por semana.
Isquión. Hueso nombrado muchas veces en una clase de danza con el fin de alinearse y colocarse en una postura esperada por el docente.
Jeté. Salto que cuestiona la gravedad y aspira a diferenciar al bailarín del ser humano.
K
Limón. Fruta cítrica de color amarillo. / José, coreógrafo de origen mexicano que tuvo gran influencia en las maestras pioneras de danza moderna del Uruguay. Discípulo de Doris Humphrey, desarrolla su técnica en base a caídas, recuperaciones del equilibrio, suspensiones y rebotes del cuerpo.
Maestra. Título honorario otorgado popularmente por la comunidad de la danza a artistas y docentes de larga trayectoria en el Uruguay.
Nijinsky. Figura emblemática de la danza. Bailarín y coreógrafo ruso del siglo xx. La última actuación de Nijinsky fue en Montevideo, en el año 1917.
Ondulación. Movimiento que busca imitar las olas del mar. Es utilizado como ejercicio en varias técnicas de danza moderna.
Pausa. Momento de detención que implica concentración y atención.
Quietud. Estado de alerta de un bailarín.
Rebote. Movimiento de la danza moderna que exige una flexión y extensión de las rodillas buscando imitar una pelota.
Swing. Balanceo orgánico de una parte del cuerpo que reproduce un movimiento pendular. Paso de danza codificado en algunas técnicas de danza moderna.
Tensión. Sensación del cuerpo que provoca la contracción de los músculos. En danza se busca la tensión para trabajar la relajación.
Universidad. Institución educativa que tiene dificultad en integrar la danza como área de conocimiento artístico. En Uruguay, en 2014 todavía no existe

una carrera de danza en la Universidad. Sin embargo, un importante colectivo del sector lucha por ganar ese espacio necesario para la danza y la propia comunidad.

Vértebra. Huesos de la columna vertebral de suma importancia para el trabajador de la danza. Requieren de un cuidado y una concientización constante para lograr un movimiento fluido y evitar lesiones en las mismas.

W

X

Y. Conjunción utilizada en danza para marcar el comienzo o la continuación de una frase. "y... un dos tres cuatro".

Zapatilla de punta. Objeto ícono de la danza clásica que impide el contacto directo del pie con el suelo. Su uso se debe a una preocupación del ser humano por intentar elevarse y desafiar las leyes de la naturaleza. Las teorías feministas aluden a una represión del pie femenino, ya que en su origen la zapatilla de punta solo es utilizada por mujeres y no por hombres. Uno de los objetivos es convertir a la mujer en un ser etéreo y sobrenatural. La bailarina debe elevarse hasta casi desprenderse del suelo.

Leticia Falkin. Dícese de una artista de la época renacentista cuyo verdadero nombre era ema. Sus obras abordaron temas como la subjetividad del tiempo y la relación con el presente. No fue totalmente comprendida ya que su lenguaje creativo era un poco vanguardista para su época. El mismo consistía en realizar movimientos espasmódicos con el cuerpo, revolcarse por el piso, pararse y caerse y realizar proezas físicas así como permanecer de pie por horas y realizar pequeños collages diminutos.

Austero. Hacer con lo que hay valor, rescatando el valor de lo importante.

Bruma. Espacio creativo en el que se va dibujando un universo particular desde donde será dada a luz una creación.

Coro. A partir de una idea o imagen, el coro es aquello o aquellos que sabiéndolo o no colaboran con el fortalecimiento de esa idea, dándole forma y cuerpo a partir de nuevas imágenes, asociaciones, preguntas, compañías...

Duda. Sensación que acompaña siempre y todos los momentos durante la creación. Por ejemplo: ¿Será éste el orden adecuado? ¿Serán éstas las personas apropiadas? ¿Será una buena idea o una idea de mierda? ¿Tendré que dedicarme a tejer?

Esperanza. Sensación que acompaña a veces algunos de los momentos creativos. Por ejemplo: Cuando tenga tiempo voy a dedicarme a ordenar estas ideas. En algún momento vendrá la claridad cuando menos lo espere y sabré cuál es la decisión correcta.

Foca

Gorra. Método utilizado por algunos creadores para conseguir algo de dinero para sustentar su trabajo.

Humus. Alimento muy nutritivo hecho a base de garbanzos. Muy recomendado para quienes trabajan con su cuerpo exigiéndole mucho.

Ilusión. Dícese de "la vida".

Júpiter. Planeta donde habitan marcianos, aunque los marcianos son más bien del planeta Marte, entonces los habitantes de Júpiter serían jupiterianos. Con seguridad allí están, observándonos. O no.

Kilombo. Algunos momentos de la danza uruguaya en donde a pesar de ser cuatro gatos locos nos peleamos entre nosotros, nos pisamos el palito, nos enredamos en discusiones que en realidad no son nuestras.

Leticia. Nombre de muchas bailarinas uruguayas. Leticia Ehrlich, Leticia Falkin, Leticia Feippe (que es más bien escritora), Lula Legarra (que no es Leticia pero baila), Lucía Valeta (que tampoco es Leticia), Laura Pirotto, Lorena Faraone, Lapetina (esposo de la bailarina Tamara Cubas), y así muchos más...

Miralejos. Nombre de estudio de danza y otros afines creado por la bailarina Valentina Bidart, construido por ella y su compañero Iván en la ciudad de Neptunia, al fondo de su casa, precioso.

Nada. Lo necesario para que exista el Todo.

Ñandú. Fábrica de cueros que actualmente funciona como estudio de música y grabación en la Ciudad Vieja. Espacio que se pone a disposición para quienes deseen realizar allí cualquier tipo de acción performática fuera de los ámbitos escénicos habituales.

Ogro

Pensamiento

Qué. Según la filósofa Annabel Lee Telles, la pregunta de quién somos debería ser sustituida por Quién Que Somos. Así lo entendí yo, aunque aún no lo entendí. Recomiendo su lectura.

Regodear

Saber. Sapere. Saborear - Para saber hay que haber probado.

Trabajo. Asunto generalmente muy valorado por nuestra cultura, afortunadamente cada vez menos en el sentido de ser explotado para vivir. Actualmente se utiliza mucho este término para hablar del "trabajo personal", aquel que nos ayuda a desarrollarnos espiritualmente, e integrando nuestros planos (físico, mental, emocional, espiritual). Este tipo de trabajo es en el que creo actualmente. En ningún otro, el otro sobra.

Uuuuuhhh!!!

Viva. Viva la vida viva el amor —viva la danza— viva el movimiento —viva todo aquello que nos salva, o no.

WTF. Expresión que me ha venido muy a la cabeza últimamente, pero en español.
X. Usted está aquí.
Yo. La unión del eje x con el eje y en el punto cero.
Zumbido. Sonido que nos dice que hay movimiento, hay vida.

Lucía Naser. Nombre propio.
Arriesgar. Hábito.
Búsqueda. Utopía.
Coreografía. Paradoja.
Desvío. Necesidad.
Estados. Cuerpos.
Fuerzas. Invocación.
Godard. Inspiración.
Hospitalidad. Política.
Invocación. Fe.
Justicia. Promesa.
Karma. ¿Será?
Luz. Meditación.
Mutación. Permanencia.
Necesidad. Motor.
Ñeri. Cómplice.
Organización. Pregunta.
Posibilidad. Respuesta.
Querer. Inicio.
Relación. Arte.
Sentidos. Ambigüedad.
Texto. Pretexto.
Ucronía. Potencialidad.
Valor. Interrogante.
Walter Benjamin. Dialéctica.
X. Con.
Yo. Otra.
Zeitgeist. Interlocución.

Lucía Valeta. lu, valeta, luchi, valeta, lucía, mamá, gorda, señora, ajustando, redefiniendo, preguntando, reformulando, activando, resucitando, accionando, creando, creyendo.
Alma. Alma.

Barco. Brazada.
Casarrodante. Danza.
Diferente. Dos.
Espacio. Espasmo.
Flowerpower. Improvisación.
Glomérulo. Unidad estructural.
Hígado. Rojo, imprescindible, potente.
Inmenso. Incongruente, invisible.
Jarabe. Del que arde.
Ki
Luminoso. Luminosa.
Memoria. Matriz.
Nudismo. Nudo, Nadie.
Olvido. Ocluido, Olvidado el óvulo.
Palancas. Pivote.
Quantum. Culebrilla.
Radial. Periferia, Circulo, Círculos, Mandala.
Solitario.
Tremendamente. Lamente.
Uva. Como un racimo, la vida.
Vida. Viví la, la uva.
Paso, paso, salto!
Xalto, el charco. Al pozo, que es hondo.
Yasé, yasé: yasen, Yazen.
Zigzag. Zumbido.

M

Natalia Burgueño. Persona que en este momento está escuchando una canción que le gusta mucho —”Un día” de Juana Molina—, y que eligió un fragmento de la letra de esta canción como texto de presentación de “Pájara, un solo en compañía”.
Ausente. En otro lugar.
Brazo. Extensión colgante del cuerpo. Sirve para abrazar, cargar, escribir, sacudir, escarbar, sostener, etc. En las prácticas dancísticas, en un afán memorial de los antepasados de la especie y de la persona, sirve para sostener el torso durante el gateo.
Caparazón. Capa que cubre la razón o protege al corazón.
Didascalias. Parte estructural de la danza.
Entrega. Ese no sé qué que te piden cuando estás en escena o en un proceso; dar algo, dar todo, darte. Estar completamente por completo. Sudar frío, desnudarse,

emocionarse, dejar la camiseta en la cancha, cantar (mal), exponerse, ser fuertemente frágil.
Frágil. Un cuerpo solo en escena.
Gigante. Alguien que está frágilmente solo en escena.
Histriónicos. Característica de los artistas escénicos que los hace gritar, saltar, llorar y llamar la atención con facilidad.
Inmóvil. Que se mueve por dentro.
Joda. Lo que sucede en el Santa Catalina después de cada función.
Kinesfera. Coraza invisible de los superhéroes de la escena.
Lógica. Irreverencia de la danza.
Lluvia. Place where you are dancing in.
Mirada. Espejo y ventanas reversibles.
Nadie. Nombre de ninguno.
Omóplato. Ala corpórea que se resiste a llevar hache.
Paso. Traspaso de peso con cierto swing que encadenado tira y tira.
Querencia. Sentimiento que se desarrolla durante los procesos creativos y que produce cariño, llantos, risas y abrazos.
Ridículo. Estar arriba de un escenario.
Silencio. Palabras mudas.
Transparente. Que se deja ver.
Uno. Lo que está después del cero.
Vacío. Lo que viene después de la última función.
Wacío. Vacío que de tanto practicarse se duplica.
X. Equis. Estrella flaca.
Yo. Sujeto aburrido que intenta definirse.
Zabala. Fundador de Montevideo / Caramelo de dulce de leche que se derrite o se muerde quedando pegoteado en el paladar / Cuando se escribe con v: sala donde todos queremos bailar.

Ñ

O

Paula Giuria Bianchi. Mujer uruguaya de más de cuarenta. A los cuarenta y cuatro comienza a usar lentes multifocales lo que cambia su visión de la vida y por supuesto del arte.
Ánimo. Cualidad necesaria durante varios momentos del proceso de creación. A veces lo preciso yo misma, a veces los bailarines, a veces el director, a veces el público.

Búsqueda. Acción de entrar en lo oscuro, en lo que no imaginé, de seguir cuando realmente ya no sé qué viene. Importante no detenerse antes, sino todo lo contrario, identificar ese punto hasta el cual estaba entre lo conocido y decidir seguir. Intentar que la búsqueda no sea de lo ya preconcebido por mi imaginación, sino de lo que me es abismal.
Cuerpo. Concepto central sobre el que trabajo: ¿Dónde empieza? ¿Dónde termina? Cuerpo como unidad anátomo-funcional del sujeto no alcanza. Cuerpo como posible objeto del sujeto... cuerpo es en relación con otros objetos, mis lentes son mi cuerpo, mi ropa es mi cuerpo, una férula es mi cuerpo, los cigarrillos del fumador son su cuerpo, cuando tomo algo con mi mano, mi cuerpo es distinto que cuando duermo, o que cuando hago otra acción, entonces mi cuerpo es según lo que hago, con lo que me relaciono. A veces me da un poco de miedo esto, cierta indiferenciación entre yo y el resto. En mi creación pretendo perderme como sujeto, disolverme en el resto. En la vida también. Deseo disolverme. Pregunta siempre presente: ¿Qué cuerpo construye esta obra? ¿Debe construir uno?
Dolor. Desagradable síntoma siempre presente en algún momento de los procesos de creación. Gran tema de conversación que genera preguntas, consejos, tráfico de datos tales como celulares de acupunturistas, masajistas osteópatas, tráfico de productos tales como pomadas, árnica, enebro, óleo 31, de fármacos: perifar, perifar flex, diclofenac, orudis, etc., etc. Lugares más comunes de aparición: rodillas, lumbares, cuello, ingles, tobillos.
Espera. Acción fundamental del coreógrafo, saber esperar, infinita paciencia, no acelerar.
Fugacidad. Que exista lo fugaz en las creaciones. Me cuesta. Tiendo más bien a lo exhaustivo, cuando en realidad la fugacidad es. Debe existir, debe estar permitida. Como la estrella fugaz, se ve poco, se escapa, es para quienes tuvieron la suerte de verlo y en mis ansias de que todo sea visto, me cuesta aceptar la libertad y lo aleatorio de la fugacidad.
Gesto. No es más que un movimiento.
Horas. Medida de tiempo que se vuelve eje fundamental de los procesos de creación. Me obsesionan las horas de trabajo. La relación entre la calidad de las creaciones es directamente proporcional a las horas de trabajo.
Incertidumbre. Sensación no del todo confortable con la que a veces es difícil convivir y que se halla bastante desprestigiada por la sociedad actual. Sin embargo y por eso mismo, la reivindico como estado legítimo con el cual es bueno saber vivir en la vida y sobre todo en escena, del que surgen especificidades estéticamente válidas. Una ética fundamental de mis trabajos es dejarse estar en lo incierto, no intentar escapar, ni definir.

Justicia. La banda es ruda pero justa. Robamos pero repartimos. Lo ético y la moral se juegan en campos revueltos.
Kilos. Unidad de peso que resulta endemoniadamente invasora de mis pensamientos. Sobre todo desde que se me aparecieron varios kilos que nadie invitó como compañeros de vida.
Libertad. Es el voto que el alma pronuncia, siempre siempre siempre siempre siempre siempre siempre siempre siempresiempresiempresiempresiempre...
Movimiento. La gran pregunta de cada proceso, qué pasa con el movimiento. De dónde sale, qué sentidos tiene: realizar acciones, conectar pensamientos, responder a sensaciones, crear imágenes... ¿Para qué me muevo? ¿Por qué?
No. Tiene el mismo valor que el si. Exactamente el mismo. Sobre todo en creación, llegar a un no es tan bueno como llegar a un si.
Paciencia. Cualidad primordial del coreógrafo, junto con espera y capacidad de observar y pensar. Y tener ánimo.
Quietud. Estado físico que me produce fascinación por algún extraño e irresistible misterio. Interesa observar su complejidad dentro de su aparente sencillez: ¿Quieto pero cómo? ¿Tenso? ¿Atento ¿Relajado? ¿Por qué quieto? ¿Pesado? ¿Sin voluntad? ¿Atrapado en qué? ¿Cuánto tiempo? ¿Hasta cuándo? ¿En qué acción? ¿En qué estado? ¿Solo o acompañado? ¿Cómo está la mano? ¿Cómo la mirada? ¿Cómo el pie derecho? ¿Dónde está quieto? ¿Qué lleva puesto? ¿Tiene lentes? ¿Ve? ¿Está lejos o cerca? ¿Algo suena? La quietud es estúpidamente hermosa y compleja.
Resistir. Mantenerse en la tarea resistiendo la tentación de aflojar. Continuar buscando lo que a veces no sabemos bien qué es cabalmente pero sabemos cuando lo encontramos que era "eso" que se nos escapa rápido. Saber continuar, esperar, insistir, abusar del tiempo. No caer en lo ya sabido, resistirse. Resistir a la tentación de agradar, resistir al deseo del público.
Suavidad. Forma amable de decir y hacer las cosas. Lo suave como campo fértil para el entendimiento en general, para la construcción y sobre todo para la creación. Cualidad muy buena a la hora de tratarnos entre los seres humanos. Entre los bailarines, directores, diseñadores, gestores. Suavidad. Ética de comportamiento que vale la pena defender.
Trabajo. Acción que estamos realizando cuando estamos en escena.
Usar
V
W
X
Y
Z

Q

Rodolfo Daniel Vidal Sosa Días. Homodancismusicalis.
Quizás somos una danza infinita en un baile fugaz.
Porque cuando me preguntaron ¿Quieres bailar conmigo esta noche? Vi mi bailar desde Sensere, hasta una Nuit de l'improvisation, como la vida misma, Finita.
Pero luego sentí que danzar es un Presente de Centurias. Una Bandada de Partículas de aire, o 360º de Trozos de mosaico.
Danzar para mí puede ser La conquista de Nada en Una semana. La Esfera en El Faro de un Montevideo x 4... como una luz que vuelve. Un Flower power para el No matarás a menos que...

También puede ser Cuerpos deshabitados de un Futur Perfekt...
...La fruta bella de La sed de Felipe...

Me vino otra pregunta; ¿Es El Príncipe un recital de danza como Martin Tin Ton un cuento bailado?

Tal vez todo es Otro teatro... Amorfo

Aire. Elemento que facilita nuestro movimiento.
Brisa. Uno de los movimientos del aire.
Calma. Movimiento sugerido antes de empezar.
Deseo. Lo que nos hace movernos.
Espalda. Soporte del movimiento.
Fuente. Lugar de donde puede emanar un movimiento.
Gesto. Todo movimiento que nos acompaña.
Hache. Movimiento imperceptible.
Ilusión. Movimiento no palpable.
Juego. Dícese de una coreografía.
Kilocalorías. Peso de toda temperatura que se mueve.
Lado. Una de las posibilidades de moverse hacia.
Movimiento. Danza encubierta.
Nadar. Danzar en un líquido.
Ñandú. Ave danzarina de nuestros campos.
Olfato. Movimiento casi intocable.
Partir. Emprender una coreografía.
Química. Sensación de vivir una buena danza.
Restos. Todo lo que luego de moverse quedó quieto hasta ahora.

Soporte. Movimiento que habilita movernos.
Tiempo. Lo que no podemos mover.
Uno. Movimiento de comienzo poco visible si no lo antecede un "y...".
Variar. Acción que intenta un movimiento constante.
Whisky. Bebida para brindar luego de una danza que puede generar un movimiento interior visible desde fuera.
X. Un cruce de ideas.
Ya. Final.
Zapatos. Invento que da libertad al movimiento del pie en terrenos inhóspitos.

Sofía lans. Bailarina, deseosa, entusiasta, enamorada, intensificadora, afortunada, por momentos miedosa, atravesada por estructuras culturales (como todos) y circunstancias de la vida que me aprietan hasta no poder respirar, desde estos lugares es que me vengo moviendo para poder ser otra, buscando diversificar mis capacidades de hacer, sentir, provocar y mover-me de mis supuestos lugares. He tenido y tengo a mi lado, desde diferentes roles grandes personas que me empujan y me contienen, fundamentales ellas para poder saltar.

Acontecimiento. "El acontecimiento mismo está en desconexión o en ruptura con las causalidades, es una bifurcación, una desviación por relación a las leyes, un estado inestable que abre un nuevo campo de posibles. [...] lo posible no preexiste, es creado por el acontecimiento, es una cuestión de vida. El acontecimiento crea una nueva existencia, produce una nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, el tiempo, la sexualidad, el medio, la cultura, el trabajo...)". (Gilles Deleuze y Félix Guattari).
Babearse. Abandonarse al placer de sentirse y sólo sentirse.
C
Disfrutar. Por momentos deseo que la danza pase por el goce, en el sentido de sentirse satisfecha de todas sus manifestaciones, que logre disfrutar de todas sus tareas, de todos sus estados, sus modos, sus roles, sus preguntas, sus batallas, etc.
Encuentro. A través de la danza es que logro encontrarme con diferentes personas de diferentes edades, contextos y espacios geográficos, es habilitadora de nuevas y profundas relaciones, de intercambios y experiencias, de afectos y saberes, es una herramienta social que me permite entreverarme y ser parte de diversas poblaciones.
F
Gritar. Desgarrar estructuras.
Habitar. Lo relaciono con el estar presente, que el cuerpo sea el que te dé información para la acción, para el movimiento. Poder estar y ser en el cuerpo, que la acción devenga deseo corporal, que el cuerpo gobierne el pensamiento. Ahí siento el habitar la danza. Sólo a través de colocar toda la atención en el cuerpo es que puedes empujar tus límites y provocarte así infinitas intensidades para poder ser un cuerpo sin órganos.
Investigar. Es una actitud donde puedo... probar, inventar, fracasar, cuestionar, observar, derribar, jugar, experimentar, aprender, mover, pensar... MÁS más.
Juego. Jugar es una herramienta que posibilita otro cuerpo.
K
Límites. Me empujo a moverme al borde de mis posibilidades corporales para modificar mi estado y la percepción y que eso me permita vivir desde otra experiencia.
Mirada. ¿Qué es lo que se juega en la mirada?
N
Ń
Órganos. Desde mi experiencia cuento... piel, ojos, oídos, olfato, glándulas salivales, todo el aparato respiratorio y digestivo, aparato fonador, sangre, órganos genitales, más todos mis órganos. Intento percibirlos; cuando realmente, honestamente, los percibo, modifican mi percepción y puedo estar en lugares desconocidos, casi siempre el pensamiento aparece dando la información de riesgo. ¡Parar!
Presente. La danza haría ser al mundo de la manera más estricta, ni por debajo, ni por encima, ni más acá, ni más allá, sino Justo en el Mundo.
En un instante traigo mi pasado para permanecer y durar en un presente que se actualiza en cada movimiento y acción desde las sensaciones, coloco toda mi atención en ese presente compartido entre la percepción y el movimiento de mi cuerpo todo, es un esfuerzo por vaciarme de expectativas y construir desde mis órganos, pulsiones, deseos, sin juicios, sin codificar y sin filtrar la información que se presenta. Produciéndose así acontecimientos.
Q
Realidad. Fantasía. Producir nuevas/otras/remotas/imposibles realidades.
Saber. A mí me sorprende y me entusiasma todo lo que implica la danza. Me mueve, me conmueve, hay mucho para pensar, investigar, proponer...
Trasladarse. Cambiarse de lugar, Infinitas posibilidades de colocar este concepto para mover el cuerpo, referido a lo espacial, vivencial, experiencial, rol, norma, estructura, valores, etc. Mover-se.
Usar-se. Desorganizo mi cuerpo, límites y juicios porque necesito ser otra, que seamos otros.
Voz. Hablada, sonada, repercutida, rugida, susurrada, interrumpida, cantada, alterada, bailada, muda, llena de respiración.

W
X
Y
Z
T
U

Vera Garat. Persona, mujer, enamorada, trabaja y busca opciones de transformación, coincide con Joseph Beuys cuando plantea: "La revolución somos nosotros."

Acción. Tomar parte.

Búsqueda. Posible posicionamiento, acción estratégica durante el proceso creativo que se equilibra con la idea de intuir, contemplar y dejar ser.

Cuerpo. Individuo, historia, materia, educación, células, afectos, contexto, miedos, órganos, energía, sensaciones, protones, electrones, quantums, desnudo, sexo, miedo, tristeza, felicidad, muerte.

¿Danza? La contemporánea es una circunstancia, un momento privilegiado e hiper habilitador de multiplicidad de estéticas y abordajes, que habilita a crear mundos posibles libremente y expandirse a otras corporalidades y formas de producción, descategorizando y desterritorializando el propio lenguaje de la danza.

Escucha. Diferente a escuchar y escuchá. Escucha: acción que refiere a percibir-atender lo más posible todas las capas y variables de un momento o período de tiempo. Entrenar la escucha.

Futuro. Lo que se viene.

Grupo. Más de uno.

Hueco. Vacío, espacio, intermedio, tiempo, intervalo.

Interferencias. Grupo de jóvenes artistas de distintos países que se juntaron por primera vez en el año 2010 para crear una comunidad efímera que pudiera pensar y explorar sobre el quehacer escénico desde distintos contextos, perspectivas e historias.

Joseph beuys

K. Otra letra, abecedario, orden. Intentos de romper el orden, en "Agosto" a) una estructura contenedora de escenas, b) un grupo de mujeres se relacionan, c) globos, g) viven el presente equilibrado con el futuro y el pasado, o) disparadores, s) algunas irrupciones, t) ordenamiento, o) pueden tejer redes.

Lenguaje. Utilizado para la comunicación. En creación se reta al lenguaje y sus formas establecidas, se caotiza, entrevera, reformula y actualiza.

Mutación. Cambio o alteración.

Nylon. El nylon es una fibra textil elástica y resistente, no la atacan los ácaros ni las polillas, no precisa planchado y se utiliza en la confección de guantes, medias, bombachas, tejidos de punto, pantalones, remeras, cerdas y sedales. El nylon moldeado se utiliza a nivel industrial como material duro en la fabricación de diversos objetos, como mangos de calderas, termos, cepillos, estuches, carteras etc. más info: http://es.wikipedia.org/wiki/Nailon

Otro. A la vez que marca lo diferente, genera un entre. Entre diverso por reunir lo ajeno, desconocido, distinto de uno y otro. Otros pensamientos, otros mundos, otras reglas, otras posibilidades.

Política. Prácticas artísticas, prácticas sociales, sus contextos, procesos, el entramado, la construcción del discurso, el diálogo que se construye con la comunidad, con la sociedad.

Qué. La pregunta del qué a través del cómo y el cómo a través del qué.

Relación. Pone en evidencia las partes y el posible vínculo entre éstas.

Socios. Cómplices, amigos, aliados que me interrogan, me modifican, me construyen.

Tiempo. Modificar el tiempo, cambiar la percepción del mismo.

Under. Abajo, debajo.

Ver. Percibir, observar y reconocer.

Walter Benjamin. El estudio de estéticas contemporáneas, lecturas analíticas y discusiones jugosas en grupo a través de autores increíbles y clarificadores.

Xmhajgabgak. Desconocido.

Yvonne Rainer. Artista de la danza posmoderna de la década del 60, integrante del Grand Union Group.

Zoom. Modificación en la distancia de apreciación de las cosas. Hacer zoom in en un tema, hacer zoom in en una cuestión, hacer zoom in en una práctica.

Verónica Steffen. En parte dedicada a la danza, en gran parte a aprender y trasmitir técnicas corporales e ideas relacionadas. También dedicada, a veces, a dudar sobre todo eso: leer, cocinar, tomar el sol del mediodía en invierno y el de la tardecita en verano en largas caminatas, y flotar en el mar. Con demasiadas materias pendientes, con pizcas de otros intereses durante toda la vida.

Adagio. Mi primer coreografía bailada sola, mi primer solo, en el living de casa. Un espacio de 6 x 4 pasos. Improviso, me dejo llevar por la música sobre una alfombra pesada que entorpece el deslizamiento. Tengo que detenerme cada vez que termina el adagio y volver a poner la púa en el surco. El longplay en el tocadiscos suena bastante mal, lleno de suciedades, pero no importa. Suena Albinoni. La coreografía se va armando después de repetirla unas 10 veces. Lista para tener espectadores. Las funciones se repiten una y otra vez, con familia y compañeros de liceo como público. Aplausos. Un éxito.

Bach. Es como el oxígeno, el sonido que me conecta con mi ser y forma un

todo con la experiencia en la academia de Hebe en la calle Médanos. Bach y otros barrocos como hilo conductor de nuestra formación en danza moderna, de expresión libre. Luego otras músicas tan novedosas en ese contexto: Piazzola, que invitaba a llevar el tango a un lenguaje nuevo, Negro Spirituals y la vivencia del ritual, Zitarrosa, Viglietti y la danza-protesta. En algún momento aparece la palabra y el sonido fusionados con la danza. Influencias del Roy Hart. La danza entonces empezó a ser algo más que movimiento.
CONTRACTION. Que junto a release son los primeros términos que escucho de danza moderna codificada. A partir de entonces todo empieza a tener sentido. Cuerpo recipiente, cuerpo herramienta, cuerpo vínculo, cuerpo solo, cuerpo en gerundio: rodando, cayendo, flotando, contactando, despegándose, desapareciendo, aburriendo, sorprendiendo. Contradanza. Me reencuentro con Graham a través de Florencia V. pero en seguida la técnica queda separada del acto de crear una danza. Buscamos por otro lado, sin tener un nombre empezamos a compartir un código silencioso que anima al grupo.
DISEÑO no, pensé cuando buscaba una palabra con D, aunque la palabra me gusta tanto como lo que representa en danza. Mejor DESCUBRIMIENTO. Descubrimiento de otra danza, la danza teatro. De cuando vi obras de Pina B., Susanne L. y Reinhild H., y también de otras no tan conocidas como Brigitte Trommler. La paradoja de ver esa danza tan cercana a la danza de expresión alemana y descubrir que en Alemania no se trabaja ninguna de las técnicas que asocio con ella, salvo en una escuela lejana a mis posibilidades: la Folkwang Tanzschule. Años 80, 81. Momento de frustración. Zambullida en la modern dance y el acercamiento a técnicas nuevas para mí: jazz, danza de carácter, tap dance. En ese momento sentí que Alemania estaba culturalmente colonizada por USA.
EN DEHORS. Es lo que todo bailarín necesita para empezar. La ilusión de que no es necesario para quien no busca ser bailarina clásica, te lleva a infravalorarlo. Luego, toparse con la espiral que aparece en otras técnicas que vienen de la danza y de fuera de ella. Aparece el contact, el aikido, el ashtanga yoga, el trabajo en contacto con cuerpos que vienen de otros lugares, edades y experiencias. Pero ese en dehors o rotación externa de la articulación coxo femoral que tanto disgusto me ha causado es insustituible.
FÚTBOL EN RONDÓ. Fue una creación colectiva con mi hermana Inge, que es música, y el grupo Babinka. A partir de un taller con ella montamos la coreografía en rondó (ABACADA) —forma tomada de la música y muy usada por la danza— con el tema fútbol... componiendo a partir de la investigación de los movimientos de los futbolistas (creo ahora que se trataba más de la mímica de esos movimientos y el juego con el ritmo) y de situaciones creadas en torno a los partidos de fútbol. Los movimientos de las tres partes los creamos en colectivo. Esta obra fue presentada sólo una vez en un espectáculo conjunto con la BCG y La Tabaré en el teatro El Galpón. Sentimos que estábamos haciendo algo diferente, divertido pero también muy serio. No quedaron registros y no tuvo mucho eco. En mí todavía hace eco.
GRIS. Una imagen muy fuerte surgida del contraste que viví al volver a vivir a Uruguay puso nombre a esa coreografía. La danza política y la estética al servicio del mensaje.
HUESOS movidos por músculos conectados con tendones insertados en los huesos unidos por articulaciones atadas por ligamentos todo relleno de órganos orquestado por el sistema nervioso central. En algún momento empecé a interesarme por la mirada anatómica del cuerpo vivo, la anatomía en movimiento. Recientemente me encuentro practicando Huesos para la Vida, donde el hueso es protagonista y la palabra integración cobra real sentido. Alguien dijo: “los huesos nos conectan con nuestra identidad más profunda, es lo que queda cuando todo se descarna”. Me gusta la imagen de los huesos que perduran.
Palabras que empiezan con I relacionadas con la danza: Identidad, indagar, inmanencia, intelecto, influencias, imaginación... resalto INTELECTUAL. ¿Se puede ser contemporáneo sin ser intelectual? Respuesta: no. Danza conceptual. La veo, la aprecio y disfruto y no termino de identificarme con ella, incluso a pesar de que la promuevo. Asisto a varios coloquios en París antes del Plan Piloto y me interesan los análisis que se hacen de los distintos pioneros y sus contextos. Escucho que la danza moderna americana con Isadora se postula como femenina, emancipadora en contraposición al Ballet masculino, aristocrático. Eso lo sabía. Que se plantea también como manifestación racista-blanca-burguesa, surgida a partir de una política exclusivista... que tiene que ver con la “América amada” y que tiene dos puntos de partida: la poesía de Walt Withman y la geografía californiana. Esto era nuevo, un disparador para querer incorporar la teoría a ese Plan que empezaba.
JUDSON CHURCH, Judson Dance Theater, los 60 y 70. En uno de los dos viajes que hice a New York, la segunda vez, año 2002, mi propósito más firme era visitar la Judson Church, cuna de los postmo que admiraba. Estaba por iniciarse el Plan Piloto y tenía urgencia por nutrirme de la historia reciente de la danza. No tuve suerte. Año posterior al 11 de Setiembre, reinaba la paranoia, varios centros culturales entre ellos la Judson y el Metropolitan Museo estaban en reformas y momentáneamente cerrados. En cambio fui testigo del gran desfile de las naciones por la 5ª Avenida, donde a puro candombe desfilaba Canela y su Tronar de Tambores. Me uní a esa fiesta.
KURT JOSS. La mesa verde, primer obra de danza moderna europea que vi en video (¿O cine?). Luego de que Hebe la citara infinidad de veces, se me ocurre que

es una obra donde ver una mezcla del expresionismo-pantomima con el lenguaje clásico de danza típico de la danza moderna de esos años.
Limón, laban, leeder. Los L maestros indirectos que tuve. Limón y Leeder lo fueron de Hebe y ella se encargó de nombrarlos durante esos 12 o 13 años en que asistí a su escuela. El primero de ellos nos observaba desde su retrato, bailando la Pavana del Moro, y su imagen era como la de Artigas. También recuerdo cuando de golpe murió, siendo aún bastante joven, y el impacto que tuvo en nosotras a través de la pena de Hebe. El nombre y la imagen de Leeder me quedaron grabados cuando bailé con Rayén Méndez en Francia (su alumna chilena). A Laban lo contacté en la Escuela que llevaba su nombre en Zürich, donde tomé talleres que me aclararon su método, el cual quedó guardado en un cajón de mi memoria.
Música sí, música no, ¿qué música? La pregunta que nos hacíamos al empezar un trabajo creativo. Música compuesta para nosotras: "Pas de Once", obra que participó en los circuitos barriales en Montevideo. Música de Carlos da Silveira. Horas y horas en el estudio de grabación entre mate y café.
Nietzsche. Apolíneo, dionisíaco. ¿Cuánto texto a propósito de este filósofo y estos dioses fueron escritos vinculándolos a la danza moderna? En varios momentos pensé con cuál me identificaba, resulta que con ninguno.
Ojos cerrados. Una parte de "Bandada", última creación de Contradanza. Sin mirar nos escuchamos y atendemos al ritmo de 5 tiempos que tocan los músicos. Me dejo llevar por el pulso, es el momento mágico donde estoy en total comunión conmigo misma y las demás. Siento la unicidad que nos proponemos, muchas partes de una totalidad que crean un solo cuerpo.
Práctica para obtener resultados, técnica. El verdadero desafío es que la técnica, el entrenamiento sea como el acto de barrer o caminar que menciona Nachmanovitch en Free Play. No para algo sino como algo con sentido en sí mismo.
¿Qué es la danza?
Recovering, release. Tan bellos términos del vocabulario dancístico moderno. Recuerdo que "recuperación" (en español), venía después y antes de la caída y así sucesivamente. Pero faltaba algo verdaderamente físico en la experiencia. Era como que caer y recuperarse eran dos formas más que dos acciones relacionadas con la gravedad. Empecé a entender esos conceptos en mi cuerpo al tomar clases con Louis Solino, maestro de Limón durante mi estadía en Alemania y a disfrutarlo con Betty Jones en sus clases en el adf. Y el release, que significa una cosa bien distinta para Graham que para Todd, Sweigard o Clark o Skinner, pero que tácitamente ahora todos entienden como el movimiento opuesto a la fijación al que refieren estas últimas.
Somáticas. El enigma de la percepción y la relación con el piso. El análisis del movimiento como instrumento para mejorar y apreciar la danza. La primera vez que tomé una clase de eutonía y que escuché el término "somático", trabajar desde el no esfuerzo, desde la atención en lo propioceptivo, fue un descubrimiento. Antes había tomado clases durante 2 años con Bayerthal, quien trabajaba una técnica de reeducación somática sin usar jamás ese término. Utilizaba uno mucho menos sugestivo: gimnasia consciente. Me llevó mucho tiempo atar cabos, ver cómo esa idea de trabajar el cuerpo estaba en mí desde mucho antes de oír el término o de que se pusiera de moda. Pero la S también me lleva a la salsa, ritmo que estaba de moda y bailábamos mucho en los 80 en Europa y nada tiene que ver con las técnicas somáticas.
"Tensiones fuertes y débiles" es el título de una coreografía de Hebe, música de Händel (aunque en el programa dice Telemann), el único título que recuerdo, bailado por las 6 "grandes" de su escuela. Había 3 fuertes y 3 débiles. La coreografía se basaba en pregunta - respuesta, igual que la música. Yo, rubia, menuda, una de las débiles. Norma, fuerte y morocha. Soñaba con hacer alguna vez la parte de Norma. No me lo permitieron.
Urdir un cuento danzando y continuar con la abstracción. En "Un ratito tá", recuerdo fue la primera vez que me planteé investigar realmente a partir de los movimientos, explorar la fisicalidad de los niños en el juego y la del adulto con la consigna de "dudar y no terminar de definir nunca las acciones" y la intención de contar a través de la motivación psicológica y de un análisis de la mecánica del movimiento, siempre preocupada en que el movimiento no fuera una mímica de una situación real. La composición en tres partes —algo habitual—, estaba regida —a pesar del intento de salirme de lo conocido— por una idea convencional de coreografía.
Video de "Hacia 1", año 1990... danza+video, espacio grande, galpón frío, bailarinas Caco y Mariana casi desnudas en la tierra, varias cámaras, mucha gente. Como estar en una película. La cámara juega en varios planos y no en uno fijo como hasta ese momento.
Woody mc griff. Maestro en el adf, uno de los 3 que elegí para tomar mis clases técnicas diarias. Era una técnica personal codificada, una mezcla de Humphrey Limón con pizcas de jazz y mucho de release... un entrenamiento maravilloso que reproduje en mis clases durante un tiempo al volver y que fue esfumándose de a poco. A partir de ese momento tuve la convicción de la necesidad de encontrar, sostener y seguir desarrollando alguna técnica que los bailarines aquí puedan tomar y apropiarse de ella. Creo que se está en ese camino.
xx. ¿Porqué tantas y tan pocos xy en Uruguay haciendo danza? Pregunta que no sé si sigue en pie.
Yuxtaposición. Característica en las puestas de obras de Pina y también de Flor V en varias de sus coreografías. Danza-teatro. La maravilla como espec-

tador, de mirar hacia varios puntos de la escena con distintas fuerzas de atracción.

Zapatos. Championes que Andrea compró, gastó, arregló, ablandó y amaestró para bailar el fragmento de Fase en "Promenade", pieza que surge a partir de la idea de recorrer ciertas obras de la danza contemporánea con un objetivo pedagógico. Una bailarina dúctil, versátil interpreta-reinterpreta esos lenguajes con una estética propia. Apuntar a la formación de público a través de este paseo por la belleza de la danza.

W

X

Y

Z

Memoria de amor

Me moría de ganas por volver este año a sentir amor. Pero en mi memoria me reviví la danza uruguaya para no morir. Mi memoria de la danza uruguaya es una memoria enamorada. Es una memoria enamorada de la danza uruguaya.

Memorizo la danza uruguaya que es más que la danza uruguaya en tanto danza uruguaya, o es que la danza uruguaya en tanto tal, es más. La danza uruguaya es una relación de amor. La danza uruguaya es un amor importante.

Me enamoré de ustedes danza uruguaya, una danza que en tanto tal, es más. La danza uruguaya hace el amor a la danza. La danza uruguaya es un amor importante que siente a los amantes de la danza.

Me moría de ganas por volver a este año a sentir amor. Pero en mi memoria me reviví la danza uruguaya para no morir. Cosas que hacemos post-dictadura ciertos países, cosas que hacemos ciertos "artistas", cosas que ustedes hacen muy bien.

Gracias danza uruguaya (i) por amar infinito,
Su enamorada chilena,
Natalia Ramírez Püschel (ii)

i

"Danza Uruguaya" acabo de crear en mi imaginario como concepto. Creo la Danza Uruguaya implica un complejo de condiciones al reconocer mi experiencia entre sus caricias. Entre estas condiciones sus mismas caricias, caricias pensantes y actuantes de una danza regional e internacional de intercambios y colaboraciones, una danza receptiva de vínculos y entregas, una danza con tiempos y espacios, ahí tal vez breves pero profundos y profundizables, una danza de Uruguay y una Danza Uruguaya. La Danza Uruguaya es una política de afectos. Y es un amor importante.

ii

Corrí, volé y soñé a sus pies luego de una semana en Fidcu 2013 participando con Nosotres, obra de Javiera Peón Veiga, y específicamente en este contexto, dictando Taller Imaginario Pélvico. Corrí, volé y solé; y memorizo en amor.

Tratamiento tumbero de un libro sobre proxemia

Quería compartir un material que formó parte del dispositivo proxi que presenté junto a Paula Giuria en la temporada inaugural del Espacio de Arte Contemporáneo entre Julio/Setiembre de 2010. Son unas tarjetas con gráficos y textos que redescubro ahora.

Significó un deliberado abuso del material teórico que aportó nada menos que el concepto de "proxemia" que puso todo en marcha, del libro de Edward T. Hall "La dimensión oculta", de 1966.

El cuerpo del texto valorado y corta-pegado como imagen y las ilustraciones manipuladas como discurso, ambos registros son intervenidos para usarlos como un motivador, para entrar y atravesar el espacio que el visitante encontraba hacinado y festivo en lo que era una antigua celda.

Lo que probamos con esas tarjetas fue poner el marco teórico a circular dentro del dispositivo como alternativa a sostener un "afuera" discursivo que, muchas veces, opera sosteniendo en las obras el lugar de un *fundamento*.

Más que en ningún otro ámbito, en una ex cárcel, decir "fundamento" hace resonar *centralidad, poder, vigilancia*, de modo que es algo a tener en cuenta en un dispositivo que desea extremar y poner a prueba alcances y límites de una "libertad" individual, cuando señala la endeble zona proxémica invisible en la que se juega una "intimidad". Resuena distinto: invisible-tangible. Operativa-Mutante. Colectiva-Íntima.

La estética tumbera del pegapega digital ayudó a la vez a recuperar y resignificar, sin pudor, un potente formato de acción viva, contemporáneo al libro de Mr. Hall: el "happening".

En contexto de la reinauguración de un presidio modelo del siglo xix como un espacio de arte contemporáneo, aparece como fantasma la mirada panóptica de Bentham/Foucault con pelos y señales.

Pero la dinámica del "happening" lo que hace es anular la exterioridad de un espectador, sea real o espectral: todos quedamos adentro.

Puestos ahí, apretados y jugando, el discurso que aparece en tu mano, en una tarjeta que apenas podés sostener a distancia de tus ojos, que se humedece y se arruga, da cuenta de una intimidad asediada, reducida a coincidir casi con la ropa, con la piel y con la estructura del cuerpo casi vulnerada.

El fuero interno y las decisiones a tomar sobre el propio cuerpo se vuelven urgentes ahí, y el discurso ya no es algo a leer en la paz reflexiva de la litera (¿o dónde se lee mejor un programa de mano?) sino en el umbral de una masificación, el cuerpo individual a punto de partirse: de transformarse en parte de una masa.

Activando una zona sin afuera ni fundamento, y a la vez poniendo en tensión el panóptico (como la puerta original del presidio con su mirilla, abriéndose cada vez que quería entrar o salir alguien), el dispositivo proxi buscó absorber, exudar y hacer circular el discurso dentro de dinámicas de la acción y la interacción, en un entorno físico extremo y también lúdico.



Crónicas de Danza

Hechizada por la danza, escribir crónicas periodísticas permite retener las sensaciones de una charla con bailarines y coreógrafos; guardar las impresiones buenas y las no tan buenas de presentaciones, *performances* y espectáculos; acopiar una especie de historia personal; por estas razones y algunas otras, la escritura sostiene una de mis irreprimibles pasiones.

A continuación dos de ellas.

Reunión Regional de Políticas Públicas y Sustentabilidad

Con coordinación general de Natacha Melo y asistencia de producción de Agustina Pezzani se realizó en Montevideo la Reunión Regional de Políticas Públicas para la Danza, organizada por el Ministerio de Educación y Cultura, el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE); la Red Suramericana de Danza (RSD); y apoyos de instituciones públicas y privadas. El 2 de mayo tuvo lugar una sesión abierta a todo público. Continuaron sábado y domingo con proyectos de cooperación y optimización de las agendas regionales, comprometiéndose al diálogo y a la organización de acciones entre actores de la danza. Los temas tratados —Políticas Públicas y Sustentabilidad—, llaman a la reflexión sobre educación, creación, investigación, gestión, producción, distribución y apropiación de la danza.

Representantes de diez países presentaron políticas para la danza; por Uruguay, Santiago Turenne, gestor referente en Danza del INAE; Paula Giuria, directora del Festival Internacional Danza Contemporánea, y Lucía Naser de la RSD.

Los participantes subrayaron la relevancia de estrategias de cooperación en las áreas de investigación, creación, promoción, movilidad y visibilidad de la danza iberoamericana.

Publicado en *Semanario Voces,* Mayo 2014

#29A por una Ley de Danza

La presentación del proyecto de la Ley Nacional de Danza de Argentina *"es una prueba de cómo la sociedad civil organizada al identificar el objetivo común, genera la energía suficiente para organizar una movilización que termina en una política pública"*, explica Melo al presentar a las tres redactoras del proyecto.

Eugenia Schvartzman de Córdoba, directora vocal del Teatro Colón y miembro de Proyecto Sur; y Mariela Ruggeri, antropóloga y coordinadora de Danza del Centro Cultural de la Corporación; y Noel Sbodio, oriunda de Rafaela, Santa Fe, exbailarina, socióloga con una maestría en Ciencia Política, subrayan que *"somos del Interior del país viviendo en Buenos Aires; por esta razón, este proyecto no resulta de un proceso de centralidad, de que Buenos Aires indicara qué hacer".*

El Instituto Nacional de Danza integra asociaciones y colectivos de trabajadores de la danza y proyecta la formación de un espacio con participación de docentes, coreógrafos, bailarines, investigadores, críticos, gestores, productores, entre otros, para fomentar y fortalecer el desarrollo de la danza. Todos los diputados y senadores del Congreso fueron convocados a firmar un compromiso de apoyo simbólico al proyecto. *"Elaboramos un documento plural, sin embanderamiento político. Apunta a todos los ciudadanos de la danza y los compromete a adherir al proyecto porque es un bien cultural. La comunidad de la danza se encontró interpelada y sintió la necesidad genuina de apoyarlo"*, acota Schvartzman. El proyecto cuenta con las firmas de Julio Bocca, Eleonora Cassano, Maximiliano Guerra, Lino Patalano, Laura Fidalgo, Mora Godoy, entre otros referentes de la historia de la danza argentina.

En la reunión de prensa en la Sala Arturo Illia de la Cámara de Senadores, varios legisladores acompañaron la presentación del proyecto, entre ellos, los senadores Rubén Giustiniani (FAP-Santa Fe) y Fernando "Pino" Solanas (UNEN-Caba), los diputados Juan Carlos Junio (FpV-Tucumán), Miguel Del Sel (PRO-Caba) y Víctor De Gennaro (UP-Caba).

Solanas consideró que *"la danza, como ningún otro arte, es la manifestación de la libertad de cada pueblo, es el reflejo de la identidad cultural de una nación. La creación de un Instituto Nacional de Danza es un tesoro para nuestra cultura nacional y tiene que estar por encima de las mezquindades políticas".*

"Es importante que se trate el tema. Tiene que ver con cuidar, poner horarios, tener archivos para tener la opción de ver videos, historias de profesores, maestros y coreógrafos.

Vamos a estar presentes con muchas de las instituciones y ballets que vamos a apoyar este proyecto", aseguró Maximiliano Guerra a radio América.

En 2012 se presentó un proyecto similar para sentar precedente y marcar agenda en la Comisión de Cultura.

"La ley crea el Observatorio Nacional de la Danza, un órgano fundamental para evaluar las políticas estratégicas que se delinearán, y realizar un seguimiento constante", explicaron Schvartzman y Ruggeri a la revista *Revol*.

Sbodio explica que *"...queremos llamar la atención de que somos la sociedad civil constituida en movimiento. Es un proceso que empezó con la reunión de bailarines, coreógrafos, investigadores, al plantear la necesidad de visibilizarnos frente al Estado. Nos planteamos si el camino era un proyecto de ley, un plan estratégico o un plan integral. Llegamos a la conclusión que tenía que ser un proyecto de ley porque, al no ser Estado ni Gobierno, no podíamos asegurar que ese plan elaborado se llevara adelante, y de ser así no podemos asegurar que una gestión lo iba a sostener. Esa fue la estrategia"*.

Ruggieri hace hincapié en la construcción del Estado nación. *"Hay un eje que es la nacionalidad; y en la construcción de la nacionalidad está implicada la tradición... Esa construcción de tradición para nuestro colectivo tiene que ver con la creación de los ballets oficiales, los ballets folclóricos, los ballets académicos, que también son una tradición. Los Estados se han centrado, desde principio de siglo pasado hasta hoy, en esa construcción. Queremos ser parte de esa construcción; no queremos ser parte de un programa, queremos ser parte de una política de Estado porque somos parte de la sociedad y discutir nuestra nacionalidad con nuestros derechos artísticos y laborales"*.

Schvartzman puntualiza: *"nuestros países son periféricos, demandamos una política cultural para que suceda esta cosa regional del intercambio, necesitamos la voluntad política de los gobiernos"*.

La idea del Instituto Nacional de la Danza supone una enorme participación de la comunidad de la danza en las decisiones políticas del sector. No es un instituto *"mero subsidiador. Proponemos planes de desarrollo más allá del subsidio. Es importante trabajar dentro de condiciones óptimas y 'poner el cuerpo' en el sentido de participar"*, apunta Ruggieri.

Para celebrar el Día Internacional de la Danza, el pasado 29 de abril, la comunidad de la danza argentina convocó a través del *hashtag* #29porunaLeydeDanza a acompañar la presentación del proyecto de la Ley Nacional de Danza. *"Fuimos construyendo un estado de participación con todas las provincias para realizar el 29 de abril en todo el territorio, un mega evento frente al Congreso de la Nación y a replicar en todas las provincias"*.

En el Festival en apoyo a la Ley actuaron el Ballet del Teatro Colón con dirección de Lidia Segni; el Ballet del Mercosur de Maximiliano Guerra; y Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín con dirección de Mauricio Wainrot. Para cerrar ocurrió la composición conjunta multitudinaria de Laura Roatta.

La coreografía del *flashmob*, *"la grabamos con el taller de danza del teatro San Martín, hicimos un enlace y se subió a la página en la cual la gente se inscribía, lo bajaban, lo aprendían y tres días antes hubo ensayo en la plaza del Congreso"*.

Con apoyos institucionales, claves por ser parte del debate, *"la sociedad civil es capaz de pensar"*. La movilización #29A constituye un hecho histórico en la danza y en cualquier otra manifestación artística en Argentina. La participación de más de ochenta ciudades es resultado del uso de las redes sociales, Ruggieri acuerda con Miguel Castells que solamente el *"me gusta"* no sirve, tiene que tener el compromiso del cuerpo: *"eso lo trabajamos para que sucediera"*.
Concluyen, *"es difícil en Argentina que la gente se junte por fuera de los partidos políticos. Lo bueno es superar la instancia de lo político y de lo partidario. Es difícil asumir que deben ser todas las voces"*.

La danza uruguaya tiene que ver con cuentos eróticos en la esquina del fin del mundo, con salvar aguas vivas en bolsas de plástico, con beber el agua de un vaso con flores, tiene que ver con sesiones de yoga en el pasto al atardecer y solos al mediodía en la sala de conferencias, tiene que ver con jams en el parque rodó y retiros de contact en villa serrana, con muzzarella y fainá en el santa catalina, con galletitas y mates compartidos en la vieja y nueva casarrodante, con mates en la rambla, mates en el auto, yo el cebador por primera vez, tiene que ver con danzas expresivas bajo el viejo ombú, danzas contemplativas en el monte rodeado de caballos y terneros, danza para todos en la escuela roosevelt, tiene que ver con multitudes en el espacio público, con meditaciones públicas con las tías en el prado, tiene que ver con hermandad y una consciencia política, tiene que ver con rituales, con romper cosas, tiene que ver con purificación y limpieza, tiene que ver con el corazón.

Colombia en Uruguay
Una Experiencia en Danza
Danzas Folklóricas Colombianas

¡Porque Colombia es más que
Coca, Cumbia, Marihuana y Café!

Colombia en Uruguay (... - 2003) (2007- a la actualidad)
La experiencia de enseñar, presentar, promover y difundir las danzas folklóricas de Colombia en Uruguay. Programa "Colombia nos une" del Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia y el Consulado de Colombia en Uruguay.

Antecedentes

Más de tres generaciones de colombianos que llegaron a Uruguay en su mayoría por estudios y trabajo. A 6000 km, el folklóre Colombiano es una manera de sentirse cerca de Colombia. Se gesta A pulmòn el Grupo de Danzas Folklóricas Colombianas Macondo integrado por colombianos y uruguayos. En el año 2003 aproximadamente el grupo "muere" por falta de financiación, entre otras razones aún difusas.

Macondo renace

Factores posibilitantes:
- 2006 oleada de jóvenes colombianos que llegamos a Uruguay, el 90% por intercambios estudiantiles o para realizar estudios universitarios.
- Nueva Cónsul de Colombia: Dra. Alicia Roa Leguizamon.
- Plan de Promoción de Comunidades Colombianas en el Exterior – Ministerio de Relaciones Exteriores y Cancillería de Colombia. Colombia nos une.

Macondo revive

Tras un primer trabajo con jóvenes colombianos, sin financiación alguna se lanza en diciembre de 2006 en el marco del "Encuentro Por la Colombianidad" organizado por el Consulado de Colombia en Uruguay el Grupo de Danzas Folklóricas Colombianas macondo.

Primeros pasos institucionales

Presentación del Proyecto "Taller de Danzas Folklóricas Colombianas" a las autoridades colombianas en el Plan de Promoción de Comunidades Colombianas en el Exterior.
Tras su aprobación por comité de 6 autoridades de Cancillería; convocatoria a los jóvenes colombianos residentes en Uruguay. (Montevideo). Inicio del trabajo,el fruto se constituye oficialmente como **"Grupo de Danzas Folklóricas Colombianas Macondo".**

Actividades realizadas
Algunos Ejemplos

Cuando ha sido posible Conmemoración de la Independencia de Colombia año a año:2007 en el Museo de Artes Visuales. Reportaje del diario El País año 2007.

Realización de talleres en el Uruguay

En liceos y escuelas de Montevideo y el interior, Asociación de Educadores Musicales de Uruguay, Escuela Nacional de Danza, en eventos como la Feria Nacional del Libro, Escuelas de Formación en Danza, Encuentros de Colectividades, Encuentros de Danzas Tradicionales en ciudades como: Colonia, Maldonado, Montevideo, Salto, Treinta y Tres, Durazno, Punta del Este, Capilla del Sauce, Canelones, entre otras.

Algunos impactos y resultados

Fortalecimiento de vínculos entre los connacionales. Se crearon plataformas alternativas de comunicación entre la colonia colombiana. Uso de normas y programas gubernamentales desconocidos por la colonia colombiana en Uruguay. Promoción y difusión del folklóre colombiano en Uruguay a mediana y gran escala. Intercambios culturales con artistas, académicos y la población uruguaya en general, lograndose entre otras cosas,combatir los estigmas, prejuicios y fetiches.

5/7/2014 Argentina/ Uruguay
Micaela Moreno
Lucía Naser

Amor en Uruguay - 2014
Fanzine de crítica coreográfica fidcu 2014

AMOR EN URUGUAY

NO HAY DANZA SIN AMOR Y POR ESO TUVIMOS QUE RAPTAR ESTE FANZINE Y A SUS COLUMNAS PARA EXPANDIRLAS EN FORMA DE CRÍTICA, LO QUE ES LO MISMO QUE DECIR EN FORMA DE ERÓTICA. QUEREMOS PRACTICAR Y DISCUTIR SOBRE POSIBLES FORMAS DE ESCRIBIR SOBRE DANZA Y SUS OBRAS DESDE UN LENGUAJE AMISTOSO Y DESDE EL ENCUENTRO CUERPO A CUERPO QUE GENERA EL FESTIVAL. BUSCAMOS PONER A CIRCULAR PALABRAS QUE REVERBEREN EN OTROS CUERPOS Y EN OTRAS OBRAS Y ASÍ INFINITAMENTE, HACIÉNDONOS TEMBLAR DE AMOR. Esta EXPANSIÓN es un rapto de AMOR. Por más en el mundo usted puede visitar AMOR en Uruguay, AMOR en Hermosillo y quién sabe cuánto AMOR más por ahí.

NO NOS HACEMOS RESPONSABLES DE LO AQUÍ ESCRITO, PERO SÍ DE HACER MUCHAS FOTOCOPIAS

Fanzine de crítica coreográfica producido diariamente durante el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay, Montevideo, 2014.
Editoras: Moreno, Micaela y Lucía, Naser (Argentina – Uruguay).

Sobre amor en Uruguay - 2014

"Amor en Uruguay empezó en alguna conversación de corredor o cama. Pensando en modos de generar crítica coreográfica, deseando reverberar lo sucedido en el escenario o la sala y expandir la danza en más sentidos que el unidireccional artista-público. Gestándose en México y chupando referencias e ideas, Amor llegó a Uruguay en la pasada edición de fidcu#2013 de la mano de Juanfran Maldonado y Esthel Vogrig que invitaron a Lucía Naser y formaron un trío pseudonimizado y colaborador. Pasaron las obras del 2013, y las críticas, y las fotocopias. Pasó Proyecto Pulpo y llegó el 2014. Mientras Lucía y Micaela Moreno diagramaban el Laboratorio de Escritura que llevarían a cabo en el festival, se preguntaban cómo continuar esa práctica que a su vez los dos mexicanos estaban reeditando en un festival en Hermosillo. De apoco surgió la idea-necesidad de robar el fanzine y expandir el amor a la participación de muchos colaboradores. Las categorías fueron definidas,

el trabajo asignado día a día, los nombres propios y falsos en giro de ruleta y a escribir. Comenzó. Participantes del Laboratorio de Escritura, artistas, curadores, e invitados del festival, hicieron el AMOR en esta edición #2014.

La adrenalina de lo publicado. La desublimación de lo "publicado". La voz del crítico como una más, generando cruces. Preguntas. El despertar temprano, o dormir tarde, procesando y traduciendo en palabras lo que se acaba de ver. Se cierra a las 11. Se imprime a la 1. Se reparte a las 2. Lo incierto. El no sé pero voy haciendo. La vulnerabilidad en el nombre propio y ajeno. Propusimos la crítica como juego y como ensayo, como terreno para el error y eventualmente algún acierto. Como ámbito no judicial ni (auto)evaluativo sino poético y reflexivo. Nos interesó lo que podría provocar poner sobre la mesa miradas sobre las danzas que veíamos. Nos encontramos con generosidad escritora y lectora, con la expansión de un amor por el diálogo, con la contracción del ego como mediador entre artistas, público y crítico, con la alegría más que con la preocupación. Al escribir. Con la pregunta ¿escribir o no bajo pseudónimos? Cuestión a investigar en próximos romances. Con la pregunta ¿qué produce escribir desde marcos/temás/disparadores? La historia, la organización, la preguntona, la autoetnográfica. La crítica transvestida o metamorfoseada. Eligiendo una premisa para la improvisación.

Como un festival que va hacia adelante y cree y es, este fanzine fue una composición colectiva que se movió en el espacio de encuentros que FIDCU tiende y que entre todos extendemos."

Por más y más AMOR en el mundo por Mass A. More
("Raptos de Amor", sobre AMOR en URUGUAY, en Fanzine 7 de 6)

Hicieron el AMOR EN URUGUAY - 2014:
Textos del AMOR: Florencia González (Uruguay), Andrea Ghuisolfi (Uruguay), Virginia Alonso (Uruguay), José Luis Pereira (Uruguay), Luciana Bindritsch (Uruguay), Melisa García (Uruguay), Virginia Piria (Uruguay), Iván Sánchez (Chile), Olga Gutiérrez (México), Vera Garat (Uruguay), Eloísa Jaramillo (Colombia), Ambar Luna Quintana (México), Nirlyn Seijas (Venezuela - Brasil), Encuentro Sobre Curaduría (Chile - Brasil - Uruguay - México - Argentina - Colombia - Suiza), Lucía Naser (Uruguay) y Micaela Moreno (Argentina).
Colaboraron con AMOR: Cecilia González (Uruguay), Emiliano Sagario (Uruguay), Joaquín Cruz (Uruguay).
Editoras del AMOR: Micaela Moreno y Lucía Naser.

AMOR EN URUGUAY - 2014, a cargo de Micaela Moreno y Lucía Naser, fue producido en el marco del *Laboratorio de escritura* desarrollado durante FIDCU #2014 y contó la participación de asistentes al *Laboratorio*, artistas, curadores, e invitados del festival.

AMOR EN URUGUAY - 2014 es un RAPTO de AMOR. AMOR EN URUGUAY – 2014 es una apropiación y reformulación de AMOR EN URUGUAY – 2013 desarrollado por "Proyecto Pulpo" como Proyecto Asociado de FIDCU 2013 y cuenta con todo el amor y apoyo de sus mentores: Juan Francisco Maldonado y Esthel Vogrig.

AMOR EN URUGUAY -2014 fue impreso y entregado cada noche del festival. FIDCU #2014
Disponible de manera online en:
www.fidcu.com (www.fidcu.com/#!amorenuruguay-2014/csqa) y www.seteporsete.net

FANZINE / FIDCU 2014 / Ayer fue 5 de Mayo de 2014 /
Número 1 de 6: LA ORGANIZACIÓN

CERRAR PARA ABRIR PARA CERRAR PARA ABRIR PARA CERR...
POR EDNA TROZOS "LA DESMEMBRADA" (Sobre: "Choral Band" Apertura del proceso en residencia / Laboratorio PAR Uruguay + Michelle Moura – Brasil)

El inicio de un festival es de llegadas y encuentros, de organizaciones en fase final, de últimos ajustes y planes. De qué vas a ver y qué vas a hacer. De posibilidades diferentes de participación que estrangulando la agenda buscan huecos para el menú vasto de obras, talleres, conferencias, y todos los etcéteras de una programación tan nutrida como variada. El festival organiza y nos desorganiza la rutina. Y qué lindo es. Y qué suerte que exista. Llegan visitantes y se mezclan con un público local que se va reconociendo y conociendo. Que se siente también visitante del paréntesis que FIDCU rellena de danza.
La muestra del proceso que Michelle Moura creó en residencia junto a Vera Garat, Carolina Guerra, Tamara Gómez y Aurora Riet se llamó "Choral Band" y partió de la pregunta ¿qué se mira cuando se ve? ¿cómo se ve, lo que se mira? Vulnerabilidad de los procesos. Al fin de cuentas algo de eso tiene el amor.
Es de tarde en la Ciudad Vieja y comienza esta nueva instanciación de la investigación que Michelle viene realizando con diferentes artistas y socios. Premisas simples de operación compleja. Así describe la artista curitibana su trabajo. Quizás en otras palabras. O quizás prescindiendo de ellas.

Nos recibe una presentación de lo que veremos. El intento de traducir una investigación. El intento de presentar una materia sensible. No se trata de buscar sino de crear las condiciones para encontrar. El ojo se deja penetrar y deja de scanear la superficie de las cosas. Entra. La hospitalidad de una mirada que quiere construir una nueva forma de recibir. No pestañar sino abrir y cerrar. La dinámica de una compuerta que desafía a la mirada. Una acción que rítmicamente deja entrar y enfoca siempre de un modo imprevisible. Cuerpos que se organizan para desestabilizar la linealidad de la mirada.
Le dibujan curvas, la hacen temblar, la cortan y fragmentan. La relación entre percepción, gravedad y movimiento es puesta en juego. Michelle nos habla por un rato. Nos cuenta de micromovimientos y de la diferencia entre la exploración que veremos y una composición coreográfica. Un cuarteto para dos partituras en trío. Seis párpados para muchos abrir-cerrar que desde los ojos van modificando posturas y apoyos. Y viceversa. Si en el inicio la influencia es clara luego parece borrarse progresivamente para más tarde recordar que hay adentro y hay afuera. La presión del ojo contrae a una pantorrilla que le dice al peso "dámelo todo". El transito gravitatorio va dibujando una coreografía con senderos pero sin forma previa. La relación aparece luego de un tiempo de desarrollo de la primera parte. Los cuerpos espasmando la visión se encuentran o salen al encuentro. No hay decisión o acción continua, solo segmentos de posibilidades que cobran vida y músculo para enseguida volverse otras. La a morfidad de este primer material contrasta con el formalismo y la linea lidad del segundo. Relaciones de traducción parecen operar entre los cuerpos de este experimento. En el segundo la juxtaposición azarosa de decisiones es neutralizada con ojos que ya no ven. Otros sentidos se despiertan a la escucha de una acción descoordinada o coordinada por la precisión no visual de otros sentidos. Cómo no ver. Y aún ver. La investigación gravitatoria se traduce en un péndulo que viaja de pie a pie. Lo que titila ya no es el ojo sino el gesto. Y en el abrir y cerrar no hay coro sino constelaciones de tiempos y destellos. Un tempo marcado desde afuera compone con la música del movimiento. En el vaivén se van 5 minutos y luego 5 más. La percepción queda en un ida y vuelta. Con ganas de fugarse. Con ganas de desorganizar el péndulo. Deformando los límites que el arco bipolar delimita. El experimento testea también al experimentador. Banda coral. Coro desbandado. Desorganizando el inicio y tanteando superficies de continuación.

Cómo se organiza el absurdo

Por Doris Junfrey y sus amigos (Sobre: "Kastiló" / Grupo de Creación El Niño Viejo – Argentina)

Entramos a la sala, se nos da la bienvenida al festival en su tercera edición y se apaga la luz. Pasos en el escenario, pausa, luz y el juego ha comenzado.
Seres que parecen representar personajes de algún otro momento que no es el actual, de algún otro lugar que no vendría a ser muy bien el teatro se presentan posando sobre una alfombra. En el mismísimo instante en que la acción comienza se nos invita a su suspenso.
Kastiló, se organiza en un tiempo que es tensado, masajeado y alterado constantemente. Un tiempo que es sincronizado de manera tal que interrumpe nuestros intentos de clausurar sentidos. Así, imaginamos mundos posibles, intentamos construirlos hasta el momento en que advertimos que todo ello se asemeja a un sinsentido. Asistimos a un absurdo donde la juxtaposición de elementos en escena involucra los objetos, incluidos los cuerpos. Así, lo que parece ser no es y lo que no es por momentos parece ser que sí lo es. Todo superpuesto, comenzamos a divertirnos con los usos y abusos que de esa estructura marco hacen los cuerpos en la escena.
Kastiló sucede en un espacio que se apropia de la lógica representacional. Un espacio ficcional que se usa, se adapta y se transforma en una sincronía / sinfonía de objetos donde se construye otro lugar por momentos y por otros se expande abarcando el dispositivo del espacio teatral completo. Espacio es el construido por la alfombra, luego también los veladores, más el banco más el telón, más las puertas, más la escalera, más el afuera, más nosotros sentados en la platea.
Kastiló así nos mira mientras juega a existir en un absurdo organizado que vuelve a iniciar.
En el principio, la fantasía. Al fin, un volver a comenzar transforado / transformado / alterado. A todo rato una constante alteración del tiempo-espacio-sentido. Una relación que la obra acaricia y así provoca a quienes vemos. Sin narrativas convencionales Kastiló nos sumerge en un mundo que por un segundo (y varios más) no sabemos muy bien, a dónde pero sí que vamos todos juntos.
Al finalizar todo parece volver a comenzar pero diferente, algo de la escena se despide, ellos nos saludan.
Al salir el público observa, "me divertí de una manera muy rara. Me encantó".

El denso sonido de lo inútil

Por Isan (Sobre: "Kastiló" / Grupo de Creación El Niño Viejo – Argentina)

Balbuceos al amanecer.
Siempre he sentido una especial atracción por aquellas acciones que desprovistas de toda carga, no persiguen nada... solo su ejecución... el pequeño lapsus de vida de su desarrollo sin ninguna consecuencia más que sí mismas...

En este lugar radica el eco, la resonancia que emana de Kastiló. Cuerpos que se mueven o movilizan desde ideas, contradicciones... abriendo a cada momento grietas... perforaciones, taladrando las concepciones de la realidad... de nuestra comodidad... Lo inútil, aquello que no aporta a nuestra construcción cotidiana, sostenida por nuestra propia concepción de cuerpo es puesta en duda para dejarnos caer sobre la efectiva naturaleza humana... la densidad donde emerge la ineficacia de la utilidad.

¿Cómo es que llegué hasta aquí?
Por iztadora duncan (Sobre: "Multitud" / Tamara Cubas – Uruguay)

Queridos amigos y amigas:
Les escribo desde Montevideo, Uruguay. Hay un clima que me inspira a escribirles.
Ayer fui a ver, dentro del Marco de FIDCU, una obra de danza contemporánea de la artista escénica uruguaya Tamara Cubas. Mientras estaba viendo esos cincuenta cuerpos en la Plaza Independencia moverse en el duro concreto de la calle, frente a ese monumento en medio de la plaza, un montón de preguntas me invadieron como balas que penetraron mi cuerpo. Me pareció importante compartírselas:
¿Quién nos mueve?
¿Qué nos detiene?
¿Qué me impulsa?
¿Y si no me detengo?
¿A quién le afecta nuestro movimiento?
¿Es la fuerza de gravedad lo que me mueve?
¿Qué es lo que me empuja?
¿Qué es lo que me atrae y me repele del otro?
¿Cómo es que llegue hasta aquí?
¿El otro me hace salir de mí mismo?
¿Y si me dejo caer?
¿Alguien vendrá por mí si me dejo caer?
¿Alguien está pensando en mí?
estribo, estrobo...
¿Estamos acostumbrados a pensar en el otro como una persona que necesita de mí? o ¿cómo alguien a quien utilizo para lo que necesito?
Los otros ¿Me detienen de mí mismo o me avientan hacia dentro?
¿Qué estamos cuidando que no dejamos pasar?
¿Cómo es que llegué hasta aquí?
¿Somos corrientes de pensamientos?
¿Vamos hacia dónde vamos? o ¿nos detenemos dónde estamos?
¿Hacia dónde vamos?
¿Nos llevan?
¿Llevamos a los otros?
¿Qué responsabilidad me implica llevar al otro?
¿Qué responsabilidad me implica ser llevado por el otro?
¿Nos movemos por instinto de sobrevivencia? o ¿nos movemos porque estamos buscando nuestro instinto?
¿Sobrevivimos al movimiento?
¿Esta danza en la que me muevo es porque estoy entendiendo qué estoy haciendo aquí?
¿Cómo es que llegué hasta aquí?
Espero que estén bien.
Cariños
P.D.: me contaron que MULTITUD va entre lo determinado o indeterminado. Me pregunto: ¿Qué determinó las decisiones de los que participaron en la plaza Independencia?

Amor en Uruguay
Fanzine / FIDCU 2014 / Ayer fue 6 de Mayo de 2014 / Número 2 de 6: la preguntona

Palabras...
Por somos vínculo (Sobre: "Concreto" / Miguel Jaime - Uruguay)

¿Cómo llegamos a presenciar una obra?
¿Somos permeables? ¡Somos permeables!
¿Cómo somos? ¿Somos?
Un solo pero dos vidas. Un mundo imaginario que cobra materialidad, que se hace real.
¿Se vuelve real por cobrar materialidad? ¿Lo imaginario no es real?
Somos también imaginación.
La materia concreta provoca mi imaginación, me provoca a mí, imaginación.
Me lleva a viajar con ella, me hace entrar, me hace estar ahí. Ahí con él y con ella, con ellos, ellas, elles, ell@s.
¿Son dos o son uno? ¿Dos qué, un qué? Dos seres y un vínculo.
Bueno... o varios vínculos.

Del verde y las tormentas
Por la randomera peligrosa (Sobre: “Highlight” / Tiago Cadete – Portugal)

Un hombre entra caminando, se sitúa sobre el vidrio... ¿o sobre un espejo? ¿o entra situado y camina sobre el vidrio? El vidrio como espejo, reflejo, dimensión duplicada, triplicada: ¿Cuántos yos a través de cuántas dimensiones, de cuántos espacios? ¿Cuántas referencias inmediatas, asideros pensantes, reconocibles?
Un hombre jala un hilo y se encuentra en una cápsula verde.
¿Se encuentra? ¿Me encuentro yo? ¿Qué cápsula verde?
¿Cómo es cuando llueve y el pasto cae sobre mí?
¿Dónde meterse cuando cae la tormenta? ¿Qué es la tormenta? ¿Lluvia, trueno, revolución, cambio, cuerpo, ver... de?
¿Cómo es cuando invento una ficción en mis sentidos, cuando el efecto sobrado me hace efecto?
This is the music of loneliness
This is the music of Starbucks
This is the music of bankers
¿Y si soy la música? ¿Y si soy la butaca?
¿Y si soy el Starbucks que no entiende nada y no se interesa en el que cae, ni en el que danza, ni en el que se cubre de verde?
La tormenta me pone... el verde no.

¿Cómo no temblar?
Por sali enbata “la mañanera” (Sobre: “Fole” / Michelle Moura - Brasil)

Cuánto aire entra en un cuerpo, este cuerpo pequeño, este cuerpo potente. Este cuerpo-imagen. Cuerpo recipiente y emisor. Este cuerpo que tras mirarnos por un instante desde una paz azul, profunda y breve, empieza a aventar y a aventarse. Sacude un aire y ese mismo aire la hace temblar. Y no va a parar. No para pero se transforma. Nos transforma y la respiración va orientando y reorientando.
La respiración es el pensamiento hecho temblor y el cuerpo la carne que ese pensamiento hace temblar. Atravesado y atravesando. Decisiones que reencuadran la intensión para enmarcarla en un plano difuso donde pasivo y activo se complementan tanto como inhalación y exhalación.
Mientras, el viaje de “Fole” nos lleva por zonas de reconocimiento y zonas de total desconcierto. De una percepción que está asustada. Que se ríe a veces. Que no sabe qué. Que no busca saber. Basta pensar por un instante en los ojos que miran desde la audiencia para que perciba los míos en una tensión que contrae la córnea y encuentra a los párpados en máxima apertura. Dejando entrar, entrar, entrar. No todo lo que entra sale.
Cuerpo que balbucea, cuerpo bárbaro, cuerpo que samba desincronizando, una tras otra cualquier cosa que insinúa instalarse. Como el viento que no da descanso, este cuerpo traduce y formula una cualidad no aérea sino carnal. Es sexo y temblor y agitación y terremoto y música y alarido y lo eléctrico amplificando una voz que es hablada por el aire y por la materia.
fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole fole
Utensílio que serve para produzir vento: o fole da forja.
Saco de pele destinado a conduzir o grão ao moinho.
Fam. Saco, papo, estômago.
fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole? fole?
Un trazo diseñando un cuerpo que se come a sí mismo, que se mancha de sus propios bordes, que se lame y autoinduce al control de una experiencia que se fuga cada vez que se busca, que se mira, que se grita amplificando y respirándonos en teatrofagia que respira en el pulmón del proscenio y destella en sonido y en estroboscopia sensorial. Que se agota en el intento inexhausto de respirar. ¿Qué se agota? ¿Qué respira? ¿Qué mueve un cuerpo? ¿Cómo no temblar? ¿Cómo si?

Resistiendo el vínculo
Por n (Sobre: “Fole” / Michelle Moura - Brasil)

Entra “Fole”. Todavía estábamos conversando. Se sienta, nos observa calmamente por unos segundos. Y comienza a jadear. Inmediatamente varias personas del público comenzamos a espejarla (reflejarla?). Movemos nuestras cabezas o torsos levemente al ritmo de su jadeo. Nos contagia. Pero es extraño, no es algo descifrable. ¿No hay nada para descifrar? Su respiración conduce el presente de su movimiento. No puedo evitar suspirar varias veces. La identificación física es un placer y una extrañeza. Poco a poco esta agitación hace aparecer pequeñas pausas en que me parece que todos respiramos junto con ella. Inclusive ahora escribiendo este texto, suspiro y me pregunto ¿si es “Fole” o es natural?
Ella jadea y deja que todos sus movimientos sean una reverberación de esta respiración. Empiezo a preocuparme: ¿cómo no se hiperventila? Jadeo, respiración y reverberaciones nos van guiando por caminos en donde la resistencia, insistencia e repetición son estrategias para construir cada un nuevo y actualizado estado de presencia. Estar “presente” junto con ella constituye el foco de mi experiencia. Ella

se va transformando y pasa siempre por el lugar de lo extraño y de lo indeterminado. Desconcierta que la construcción no lleva claramente a algo "conocido", pero apunta caminos y sentidos donde lo obsceno, monstruoso, tierno, animal aparece y desaparece, se reconfigura constantemente.
Estas mismas estrategias me permiten ver el camino que va trazando. Estamos siendo conducidos, sin cortes abruptos, sin abandono, sin contradicciones. Generando un lugar de conforto, pero no aquel en el que uno se puede relajar y distraer, si no uno que actualiza constantemente da pertinencia de cada movimiento, cada respiración, cada nuevo elemento que aparece. "Fole" va ocupando el espacio blanco sin prisa pero sin pausa. Va construyendo rastros y modificando el piso por el que pasa.
Pero, ¿"Fole" también tiene voz? No sólo respira. ¿Nos canta? ¿Se queja? ¿Nos habla? ¿Se habla a sí mismo? Varias risas comienzan aparecer de la combinación de esta ternura animal que se vuelve recurrente. Se asoma lentamente una torpeza (¿torpeza? Fole no parece torpe) que fluidamente actualiza nuestra presencia conjunta y va develando, por lo menos para mí, la honestidad de este momento vivido. Nos volvemos testigos de un acontecimiento que es. No pretende ser más allá de lo evidente. Lo que nos muestra es lo que es y es suficiente. Crea la fascinación del absurdo, al mismo tiempo que la tranquilidad de lo conocido. "Fole" repite acciones de pie, sentada, de cuatro, acostada. Se mece, se balancea. Su rango de movimiento no es pequeño como un temblor, pero mapea muchos pequeños movimientos que crean una especie de borrón, que le da densidad y contundencia.

Or en Uruguay

Fanzine / fidcu 2014 / Ayer fue 7 de Mayo de 2014 / Número 3 de 6: en sus propios términos

2792 Segundos de un reloj olvidado

Por bendita leal (Sobre: "Fantasmosidad" / Colectivo Random - Uruguay)

Estoy y soy.
Soy una distinta.
A cada momento.
Soy.
Soy una, soy varias.
Soy mis pasos,
Mis vueltas,
Mis quietudes.

Estoy.
Me investigo.
Me contemplo.
Estoy.
Me voy.
Estuve.
Vuelvo, cuando lo deseo, cuando me evocan.
La realidad en su suma de impresiones infinitas momento a momento.
Convivo y comparto, me muevo y me dejo mover, y jugar.
Un espacio cálido, donde las palabras escaseaban, pero el cuerpo no callaba.
Un cuerpo que dialoga con sí mismo, que interactuaba en el aquí y ahora, en lo que fue, y en lo que vendrá, dejando al descubierto la relatividad tiempo, espacio y perspectiva.
"Fantasmosidad" evidencia la realidad en su estado más puro, de principio a fin.
Desde el comienzo, la espontaneidad como partida a la creación, destruye la barrera entre el espectador expectante, admirador, para transformarlo no solo en un espectador activo y despierto, sino que también en parte de ese diálogo corporal interminable, de esa investigación infinita de creaciones atemporales, lineales, circulares...
Y no reprimo: soy eso. Lo que veo. Como también soy lo que hago, lo que hice.
Todo lo que va dejando registro en mí, y en los otros.
Actúo con libertad, me muevo por el espacio y creo nuevos espacios. Me dejo fluir por el estímulo musical, mi cuerpo me guía y yo acciono.
Me hago consiente de mis movimientos y lo que genero, lo registro y lo utilizo.
Me nutro, con dedicada paciencia, de todos mis momentos anteriores.
Segundo por segundo.
Me observo, y me permito utilizar y desechar, crear conmigo mismo.
Compartir y/o admirar, con eterna concentración.
Yo Soy.
Yo Estoy.
Yo Exploro.
Yo cuestiono.
En un marco de absurda relatividad.

Sobre cómo

Por h o por b (Sobre: "Vacío" / Compañía Periférico - Uruguay)

Usted primeramente debe apreciar el juego de miradas, miradas que invitan a empezar, que se anticipan a la exclusiva presencia del yo. Luego se sentirá muy atraído por las intervenciones musicales dadas en el escenario mismo de la pieza, las que

generarán a través de su loopeo distintos climas. No sea indiferente a esto así como los bailarines y las coreografías tampoco lo son.
Perciba el tango desde su más máxima abstracción formal.
Déjese erotizar por las caras transpiradas y las manos indiscretas, y las piernas también. No sea tímido.
¿Alguna vez fue a la milonga?
En caso afirmativo usted logrará vincular por lo menos alguna situación de la obra con lo que implica el breve momento de bailar un tango, si no todas.
En caso de que usted no haya ido a la milonga, permítase las ganas de ir ni bien salga del teatro, seguramente haya una, las hay todos los días.
En ambos casos usted podrá disfrutar de imágenes, de momentos, de músicas y cuerpos que conseguirán, tras ese intento de abstracción extrema, despegarse de plano del tango para ir un poco más allá, acá, hoy.
Con su sola presencia en el público usted podrá cuestionarse paradigmas del, por qué no de la vida misma. Notará que hay límites necesarios y otros que no tanto. Notará que para lograr una convivencia sana, se recomienda seguir un sentido, cierto criterio... En este caso espacial. Así mismo notará que otros límites conocidos sí que no son necesarios. Limitar la cuestión al género no hará más que reducir las posibilidades, coartar decisiones, sujetar algo que le gustaría soltar. Tenga a bien recordarlo en la milonga. Y en la vida.
Repare en cómo el vacío se va llenando de dúos, de amor, de tacto, de imágenes, de climas, de sentido, de mirarse, de algo más.
Repare en el lleno.

Vacío?

Por juana de arco (Sobre: "Vacío" / Compañía Periférico - Uruguay)

Nuestros cuerpos hablan, dialogan.
Se dicen cosas.
Se ven, se tocan.
Posibilidades. ¿Las vemos?
Acción - reacción.
Acción - posibilidad.
Acción - creación.
Acción - posibilidad de consecuencias, varias.
Utilización de técnicas incorporadas con las cuales ya caminamos, son nuestras. Pero las ampliamos, las extendemos, las exploramos.
El origen, la mirada.

El contacto primero, la mirada.
La historia la creamos con el otro, los otros. En el encuentro.
"Vacío" es una investigación que nos muestra qué posibilidades se habilitan cuando se establece la comunicación y a partir de ella. Se generan los encuentros con él/ los otros, y qué acciones/reacciones se establecen. El contacto se agranda, se enriquece, se transforma, se materializa, se inmaterializa a través ya de los sentidos.
¿Cuándo nos detenemos? ¿Dónde nos detenemos?
Hasta dónde llevar el flujo que viene y que arrasa?
El gozo, el gozo que se ve en ésas miradas que originaron el contacto primero. El disfrute.
Llevar el movimiento al límite, al límite que propongo-me proponen.
El baile que sale y que es de los dos.
El baile que sería y que es otro, con otro.
El baile que no sería si no hay la primera mirada que se pone en contacto.
El contacto/los contactos. Hasta dónde permitimos que lleguen los contactos.
Los contactos que nos tocan el alma.
Se trasciende lo físico, pero desde el momento primero del contacto, la mirada.
La mirada que se transforma al transformarse el movimiento y con la acción.
La mirada es otra al terminar éste estudio, es una mirada de disfrute, de descubrimiento, de sentirse más pleno, de regocijo primero, del descubrir con el otro a qué pudieron llegar.
En el recorrido de una mirada hacia la otra ya no existe el vacío.

Vacío lleno de abrazos

Por gotan uyy (Sobre: "Vacío" / Compañía Periférico - Uruguay)

Vacío... desde ya que no es la sensación con la que se sale, aún con la desorganización a borbotones de los pensamientos de los lugares, de los afectos, uno sale con algo. "Vacío" parece ser al lugar adonde vamos, casi cayendo, adonde se nos invita, interrumpiendo ese confort de la butaca, prestos a explorar, a encontrar y encontrarnos en alguien, con empezar a partir a ser.
"Vacío" tiene mucho de caída libre, explorando los límites desde los límites, y desde adentro, de lo íntimo hacía afuera. Buscando el espacio, un lugar, desde lo abrumador. Intenso ágil y espeso a la vez desde esos lanzamientos fugaces siempre se vuelve al abrazo como resguardo, como recogimiento como encuentro y otra vez... volver a explorar. Y ahora es la calle, los distintos ritmos, el trajinar cotidiano el caminar sin verse y el verse sin caminar, pero buscando y todo escribiéndose sobre ese tapiz rítmico musical creado allí desde allí. Ahora parece reconocerse una milonga y en ella movi-

mientos más reconocibles, mas ya explorados, es la contemporaneidad en lo típico, folclórico, popular o acaso es todo eso en lo contemporáneo.
El suspenso y los cuerpos suspendidos, la tensión y los contracuerpos, marcan, comunican una forma de relacionarse que no es cualquier forma, que es complementaria a la vez que de disputa, de lucha y una vez más, el abrazo. Siempre se vuelve al abrazo, ahora a las caricias y otra vez el conflicto quizás entre el ser, querer ser con el otro, en el otro, del otro, para el otro y en esa tensión centrifuga potenciadora, surgen las volcadas, los ganchos, todo parece transformarse en juego, por momentos cargado de erotismo, todo parece algarabía, es ir sacando, aventando, hasta el éxtasis hasta que el juego interroga los limites no solo físicos.
El marco es también de contradicciones estéticas para formar una estética o varias diferentes, lo individual y la rotación de roles da paso a lo colectivo y a la rotación de liderazgos, una melodía nos trae nuevamente a lo conocido, Villoldo tal vez, asoma por allí ahora si un tango y vuelve a romperse exhalando, pidiendo oxígeno, mezclando el sudor y la fatiga. Fuimos lanzados al vacío pero este ya no es el mismo, en esa amplificación de subjetividades y afectos, todos caben. ¿Todos caben?

Fanzine / fidcu 2014 / Ayer fue 8 de Mayo de 2014 / Número 4 de 6: el cuerpo

Cuerpo dile a la risa, juega
Por gotan uyy (Sobre: “Joseph” / Alessandro Sciarroni - Italia)

El cursor está allí, siempre está allí, indica, espera, está quieto, inmóvil sobre la pantalla, pero significa. El Hombre está allí abre pantallas, abre espacios para comenzar a trabajar, es cuerpo presente.
Y de repente se produce la magia, la interrelación de lo real y lo virtual. ¿Cuál es cuál?
Y se produce la alegría de estar allí, de ser parte, el histrionismo fluye y hace gala de sí, pero cada movimiento esta trabajado y desencadena otro, provocando la sonrisa al natural, espontanea casi sutil. Sonrisa natural generada por lo natural de moldear el cuerpo como jugando, para hacer jugar, para reírme. Él se mira en su espejo, juega con su simetría, se distorsiona, se rearma y vuelve a contrastar. La sonrisa se vuelve risa. En contraste el hombre de carne y hueso penetra con sus manos, se hunde en su propio cuerpo o en su imagen o en su doble y asoma y aflora.
Y la música, acompañante, motivante, viajadora y viajante, provoca y evoca junto al cuerpo y los cuerpos, hasta un duelo de pistolas allá en el lejano.
De una caja sale un superhéroe busca los buscadores y es buscado y en el camino estamos nosotros mirantes activos.

Es tecnología y cuerpo, una al servicio del otro, pero nada es estático, todo lo contrario, el movimiento al servicio del movimiento y la pantalla, excusa, pretexto, espacio parte de, pero que no condiciona el movimiento. Hay movimiento fuera de escena para generar vida en esa pantalla y no todo ese movimiento se ve o es perceptible, hay que buscarlo desde muchas dimensiones. Ya no se subsume en 3D, 4D, se suman cuadros y estoy y estamos en cualquier parte en cualquier momento. El humor, la risa, está en el cuerpo de uno y con los demás, es cuerpo y la danza se apresta a ganarle al humor y vive también desde una mueca.

El portal
Por mondenkind (Sobre: “Joseph” / Alessandro Sciarroni - Italia)

Realidad virtual que se vuelve realidad sensible... palpable.
El mundo que se nos reduce a una pantalla, pero que no por eso se siente reducido.
Un hombre amoroso, cuerpo líquido, duplicado, desaparecido y reaparecido de la nube... finalmente superhéroe.
Superhéroe tangible y cercano, no el de acero indestructible pero el de piel y ojos y saltos en el espacio. Superhéroe que juega, que sonríe, que humaniza, siente y nos hace sentir: nos toma de la mano y nos lleva a la maravilla.
...
Un portal que se establece entre dos universos:
El mundo entero con sus caras, deseos, necesidades inherentes, partícipe involuntario; y una sala llena: de gente, de ganas, de gusto y otras cosas con g, en un teatro, en Montevideo, partícipe arrebatado.
Y el portal ahí, pequeña ventana entre realidades.
Y el superhéroe ahí... completamente ahí.

Relato de un cuerpo
Por jhon davis rebalou (Sobre: “Joseph” / Alessandro Sciarroni - Italia)

Ya me conoces si puedes hasta recordar mi más mínimo detalle.
Intenta pensar en otro yo, en un cuerpo separado de una mente encerrada en la cabeza en la cima del cuerpo.
Repasa mis anormalidades y animalidades para que yo sea otro y tú sientas que algo anda mal.
Cuando vuelvas a verme como el de siempre destrúyeme, idealízame y combíname con lo que esté a tu alcance.

Si tenés ganas cambiame y mostrame en el momento más débil, si tenés ganas olvidame y tratame como un extraño.
El intento de vivir sin cabeza me alienta a decirte que he sido feliz en mis momentos de juego con disfraces, que cuando tu mente no me invade y la música es presencia yo soy yo.
Soy la compañía inevitable de ser lo que te acompaña desde que naciste y se manifiesta desde que me escuchas.
Conecta mi capa externa y mi capa interna para que con mi pantorrilla sienta el rugir de un estómago hambriento.

Jenga

Por r. Von laban (Sobre: "Las cosas se rompen" / Florencia Martinelli - Uruguay)

Decir algo sobre cualquier creación de danza contemporánea es de las cosas más difíciles a las que nos podemos enfrentar en las artes escénicas. Por eso mismo, por esta ausencia de referencias, bordes y chalecos salvavidas es que decido hacer de este ejercicio un juego. Un juego en el que inevitablemente se pierde porque las palabras no son capaces de captar lo vivo. A lo sumo rodear y siempre engañar. Y de la misma forma que sucede con las maderas del Jenga, los cuerpos de los bailarines de la obra de Florencia Martinelli se caen y se rompen. Estos cuerpos se nos aparecen desde su sonoridad antes que podamos verlos. Son sonidos duros, que duelen, que golpean, que aplastan y que empujan. La visión-no visión de esos cuerpos está separada por lo único en escena que es no-cuerpo: una pila interminable de pallets que le dan al espacio un aire de galpón —o de fábrica— y que evocan por momentos las maderas del tradicional juego a partir de los espacios abiertos que unen el adelante del atrás a la misma vez que lo separan. Oímos esos cuerpos que (se)golpean sin que podamos verlos. Y luego se nos presentan en un estado de transitoria comunión: se juntan, se sostienen, se apoyan, se atraen. Pero una vez que se rompe esa armonía que se instala durante los primeros minutos ya no hay vuelta atrás: la escisión está hecha sin remedio. Lo que deviene de esos cuerpos se acerca más al dolor, el castigo, la flagelación, la animalidad. La corporalidad no deja de ser interesante durante toda la obra. Cada uno de los intérpretes maneja un tipo de gestualidad que va de lo ínfimo a lo grosero de manera atrapante. Los cuerpos se agitan, se agotan, sudan, gritan, cantan, se caen y se levantan decenas de veces, como animales desconformes, maltratados, explotados o alienados. El intento por rearmar esa torre de madera pareciera un intento por recobrar ese orden perdido, imposible. La obra es oscura y no por lo tenue de la iluminación o por el sonido computarizado. Hay una oscuridad profunda dada por aquello que se rompe y que se apoya en los cuerpos que desaparecen de la vista pero no de escena y en los rostros que desaparecen detrás de los pelos largos. Y al rearmar la torre/¿orden? con la desganada actitud del trabajo mecánico que en algún momento hay que cumplir, se crea una de las imágenes más potentes de la creación: una trinchera que separa ahora al público del propio escenario.

Las redes afectivas latinoamericanas

Por la amorosa (Sobre: "Encuentro sobre curaduría" / FIDCU 2014)

Después de conversar varios días en el Encuentro sobre curaduría en el marco del FIDCU, se hizo evidente que nuestras redes, más que de información o de negocios, son afectivas. Que en América Latina nos vinculamos desde el afecto, no sólo entre las personas, sino también con los proyectos que hacemos nuestros, aunque ocurran en lugares distantes a los que vivimos. Redes de afecto que forman parte de una manera de vivir y estar en el mundo. En la que somos imprecisos por opción. En la que preferimos dejar la intuición como intuición, sin traducirla rápidamente a conclusiones o acuerdos firmados con tintas indelebles. Unas redes que se han ido creando de sólo encontrarnos para "perder el tiempo", de encontrarnos para bailar una sevillana, un tango o una cumbia; de ir tejiendo lentamente economías solidarias, posibilidades de gestión, proyectos caseros, micropolíticos. Redes afectivas que son ya una alternativa, en todos los sentidos, hechas, eso sí, a nuestra manera. El Encuentro sobre curaduría: puro Amor en Uruguay.

Soy curador de mi propio cuerpo. Hago lo que puedo con los recursos que tengo

Por miguel jackson (Sobre: "Encuentro sobre curaduría" / FIDCU 2014)

El artista curador o el artista construyendo su campo de acción.
Acción, que inevitablemente, se vuelve afectiva, táctil, aromática, sensible, vibrátil, sonora.
Yo lo que tengo es. Se presenta como potencia que me presenta un nuevo universo que antes no lograba ver.
La ~~superficie~~ profundidad de la superficie trazando el territorio corporal.
Escapando de los prejuicios. Intentando acomodarme en el medio. Territorios infinitos.
Y abiertos los caminos que conducen a la felicidad, a los montes, los ríos, los botes...
Que se montan en diferentes escenarios flexibles y abiertos capaces de contener estas realidades que empujen imaginarios pensados desde el encuentro con otros y la capacidad de ver al otro en sus diferencias y particularidades.

Organizo mis movimientos con ese cuerpo que vive, respira y se inmoviliza. ~~Muévete rápido, cuerpo político~~. Le digo!
Muévete rápido cuerpo político!
Por fin acompañada, soy la misma, dentro o afuera des escenario, construyendo realidades.
~~Detente rápido cuerpo político~~. Le digo!
Habitando, estos, aquellos, todos, relatos territoriales.

Fanzine / fidcu 2014 / Ayer fue 9 de Mayo de 2014 / Número 5 de 6: la historia

Dos días después

Por totora brown (Sobre: "Concreto" / Miguel Jaime - Uruguay)

Nos anticipan que las dos obras que vamos a ver son obras en proceso, consecutivamente aparece el comentario: "aunque todo es relativo y decir que es en proceso también es relativo". ¿De qué hablamos cuando hablamos de proceso? Esta aclaración que nos hicieron sobre lo visto, me invita a pensar en todo lo que aún no sucedió, en el recorrido imposible de imaginar que tomará este proceso, en las miles o muy pocas decisiones que se tomarán para llegar a lo que Miguel Jaime considere trabajo cerrado, proceso terminado.
Entra tranquilamente Miguel a la sala, con un gesto cuidadoso pero concreto levanta lo que en principio era un pequeño volumen de tela dorada. La agradable luz del día que entra por las ventanas de la Sala de Conferencias del Solis me invita a ejercitar una mirada contemplativa. Progresivamente comienza a avanzar en círculo dejando deslizar la punta de la tela por el piso. Lo que en principio era una caminata se va transformando en corrida. Todavía veo a Miguel con su brazo extendido sosteniendo esa tela que lo acompaña a vuelo liviano. Pero mis ojos cada vez más se ven atraídos por la presencia de la tela y las miles formas que va tomando a medida que avanza y se choca contra el aire. Se anuda, se desanuda, curvas, huecos, ondas, el peso de la tela, el color... algo que era simple se transforma en complejo. No recuerdo en que momento Miguel desaparece, ahora solo veo un cuerpo sin identidad, un cuerpo cubierto por esa tela dorada, impenetrable, que va a tomar tantas formas como mi imaginación y los movimientos de Miguel construyan. Aparición y desaparición de sonido de escenas de películas, un grito desgarrador de una mujer, sostenido, terrible, se plasma en ese gran volumen dorado que tiembla y genera múltiples ondas desgarradoras, ondas que insinúan ser el propio grito, tan azarosamente como las imprevisibles ondas que se forman en una tela en movimiento.

Los recursos se transforman en imágenes muy variadas y sugerentes. Nos traslada, aparece la ilusión, lo mágico. ¿Qué habrán imaginado cada una de las personas que estaban sentadas observando en la sala? Hay algo que seguro tiene este solo, reafirma que aunque está todo hecho hay mucho por descubrir y renovar incluso aunque estés usando un recurso tan repetido en la historia de la danza como la utilización de una tela.

Cada uno con su rollo

Por jhon davis rebalou (Sobre: "Un solo" / Bárbara Pinto - Chile)

Si te pones a pensar cada uno llega con un rollo, con la mejor de las suertes sin imprevistos y objetos en el camino —lo que será su historia— que lo distorsionen de lograr llegar. La historia de un día multiplicado por la historia de edades de dos números en su mayoría, los teatros, espacios, lugares se van llenando de humanos con ojos que miran espectantes. Son cientos de historias dispuestas a enfrentarse a una historia, el rollo de una persona o muchas o una con sus muchos o muchos con sus uno. La historia de alguien que va a ver una obra de danza. La historia de alguien que quiere que su espectador entre sin luz, que se acomode en la oscuridad y sea capaz de abandonar toda la luz y estímulos visuales a los que está sujeto a percibir diariamente. La historia que dibuja la artista sola en su mundo rectangular y autoiluminado combina con los colores del ambiente. La oscuridad negra y su vestido negro, su pelo también es negro y su cara que no se ve capaz es blanca como el papel. No tiene apuro, su paso es tranquilo y sostenido. El carbón que dibuja límites visuales se toma su tiempo, observa solo al papel que blanco espera más tranquilo que nadie. Alguien dibuja sin mirar otra cosa que el papel y los lugares a escribir, el papel cuelga de un rollo que logra transformarse en una imagen de lo que podría haber sucedido. Es una cuestión de historias, "Un Solo" podría ser una historia que la artista eligió contar así como una historia resultado de la suma de las historias vividas, las que miran y las que se crean del choque al encontrarse en el espacio.

En camino

Por seynou moore "el transitivo" (Sobre: "Expectativas y promesas" / Alejandro Ahmed – Brasil/Uruguay)

Entrada en la escena. El presente anuncia su máscara. Ritual de traspaso. Partida de papeles previamente repartidos. El absurdo está rozando el borde de lo ominoso.

Lo ominoso se esconde en el límite que separa luz de oscuridad. Un sistema que se dibuja en círculos de materia aéreoluminica. El epicentro de la acción hace temblar al perímetro deshaciendo su relación de fidelidad. Un rostro que cuelga. Tras la máscara no hay ojos pero las manos comienzan a ver. Ojo de submarino. Se enuncia la posibilidad de emerger. Desde dónde o quién. Me relajo en la silla. Hay algo hipnótico. O tengo sueño no más. Me induzco, seduzco, abduzco mi mí misma en su sí diferente. Un nombre propio con identidad fantasma. Hace un tiempo que los cuerpos conspiran a favor.
Se trata de un estudio sobre la música tecno y el ritual en la sociedad contemporánea.
Es la historia de un grito que hizo una danza para poder rasgar.
Es la historia de dos manos que buscaron hasta encontrarse con el piso.
Fue la historia de los límites que no es posible alcanzar.
Podría ser la historia de la distancia entre una silla y un micrófono.
Es la historia de un coreógrafo brasilero que quiso preguntar a su cuerpo una vez más.
Es la historia de lo creado con el apoyo de Rumos Danza.
Es la historia de un sujeto narrada en la relación con los objetos y consigo.
Sería la historia de un secreto en diagonal.
Es la historia de las manos, es decir de la técnica. Es decir de la vida humana y animal.
Fue la historia del movimiento preguntándole al cuerpo.
Habrá sido la historia de un inicio misterioso y un final disperso.
Es la historia de un cuerpo des-ilusionado.
Quizás sea la historia de una danza hecha con la excusa de bailar en el país donde se nació.
Es la historia sin historia de la historia.
Será la historia de un hecho que con el tiempo nadie recordó.
Sé la historia de la danza y el tiempo como un romance que se mantiene vivo a través de su permanente reformulación. El cuerpo besa donde lo dejan. Y se deja mirar mirar mira.
No es la historia de nadie pero es.
Podría ser de dos artistas. Sería de unos cuerpos seducidos por la idea de fundirse con el movimiento de la materia. Gris. Negro. Blanco. Es la historia de una raza que devino animal rastrero. Fue de oscuridad jeroglífica y aumentada. Sería de sonidos que subrayan una condición que está por venir. Es de verbo organizándose sin el permiso del sujeto. Es del tiempo que se condensa en esta silla, a esta hora, en esta ciudad. En el que las cosas adquieren grandes velocidades hasta aparecer lentas, como babosas en ritmo dominical. Es de la vulnerabilidad de dos ojos que quisieran una historia para posarse y descansar. Es la historia de esos ojos. Es de una vulnerabilidad que empieza a no querer apaciguarse. Es la historia de lo que no llega y que por eso mismo, está.

Fanzine / fidcu 2014 / Ayer fue 10 de Mayo de 2014 / Número 6 de 6: autoetnográfico

Escaparates
Por mimi estásimo "la catártica" (Sobre: "Los que caminan por la tierra, los que trepan a los árboles, los que tienen alas" / Residencia PAR 2014 / Gustavo Ciríaco – Brasil)

Soy de las que caminan por la tierra.
A veces trepo árboles, cosas, personas.
A veces nado.
Mi mirada aprendió a (u olvidó *cómo no*) relacionar significados y colores.
Mi cuerpo desaprendió a volar y a partir de eso se le cayeron las alas.
Llegué tarde a la función o, mejor dicho, justo a tiempo. El arte es un estado de eeeeeeebien ¿y vos? Bien, hola, ¿cómo andás? Gracias. Bien. ¿Vos? Hola qué tal. Buenas. ¿Y vos? Tranqui, bien, ¿bien? ¿Qué decís? Buenas, hola, hola. Tanto tiempo. Todo lindo, ¿vos? Me alegro. Bien, hola, buenas. Permiso. Llegué. Un cuadrado donde apenas cabe mi cola es la plataforma estrecha de observación. Percibo a un amigo que se sentó atrás desde los pelos de la espalda. A varios otros alrededor. A otra gente también, no los conozco. Qué suerte. Somos una gran familia. O algo. Una especie de Especia.
Un universo frontal se desarrolla en la escena. A veces el espejo. Pero no me refleja. Me cuenta algo desde una lógica refractaria. El dispositivo coreográfico propone asociaciones y metáforas. Las ramitas absurdas contra el celeste de los carteles viejos y los cielos desgastados. ¿Y si alguien decidiera embalsamarnos en esta misma situación en la que estamos? ¿Qué dirían los visitantes del museo? ¿Será el humano la especie que se mira más a sí misma? Memiromemiromemiro. ¿Con qué ojos?
El peligro inminente y el asombro dibujan reacciones sin mostrarnos su fuente. Como un pintor que abstrajo el gesto del contexto que lo produjo. La manada es operaria, línea, espejo en dúo, coro pendulando en desfasaje. Siempre quise amar atrás de las paredes, siempre quise amar. Siempre me pareció difícil hablar de las tragedias. Pero eso no es trágico. Trágico es que te sucedan. Trágico es también que no te sucedan. Escribo mentalmente mis respuestas para este juego con la palabra.

La tragedia no cabe en una foto. Oscuridad. Este experimento se trata de los que viven en él. O quizás de los que vienen a verlo. Deditos asomando desde atrás de un cielo trucho y recortado. Ramas haciendo fuerza para no perder sus hojas. Me pierdo en la transición como en las enciclopedias etológicas. De una danza atrás de la vitrina. Me encuentro buscando el hilo y al acercarme al nudo me encuentro atada. La tragedia de perderse en la observación de un proceso. Y que se te caigan todos los dientes y que se te queme el brownie y que te corten las piernas con una motosierra y que peñarol pierda la final de la libertadores. Tengo la sensación de que no recuerdo nada de lo que pasó recién. Como la mirada amnésica de un pato petrificado. Como la romántica imagen de una madre con sus cachorros retratados en una quietud que jamás fue real pero cede al pacto exhibicionista. Como el grito asustado que anuncia peligro y luego se abre más para en realidad reírse. Ja. Ja. Ja. Yo no me río. Reconozco. Mi seriedad. Mi tragedia. Mi final fatídico. Mi salida dramática. Mi reconocer al perrito que anda suelto. Desconozco. En la oscuridad tengo cien dedos y ninguno se encuentra con el tacto de algo vivo. Te encuadro la mirada. Te explico. Te confieso que no he podido gritar aunque lo hubiera querido. Inclusive sin voz ni alarido. Como en las fotos de National Geographic. Te amo pero debo clasificarte. Lo lamento. No, en verdad no lo lamento. Creo en este gesto. Aunque pensándolo bien cada vez menos. Creo que ya casi nada. Cambio de cuerpo. No creo.

Cuerpo político

Por quién escribe (Sobre: "Nosotros estamos aquí" / Olga Gutiérrez - México)

La palabra política presenta muchos males entendidos. La palabra política toma diversos partidos según quien la diga. La palabra política parecería siempre mejor no decirla. Por las dudas, porque todavía la estamos definiendo. La palabra política parece ser muchas cosas...

Nosotros estamos aquí no es simplemente el nombre de la pieza que ellos prepararon para nosotros. Nosotros estamos aquí es una declaración política sobre la existencia, es la aceptación de la palabra en sus sentidos plurales y poco inocentes.

La palabra política opera aquí como política. En un acto performático, decir estoy, construye un estando y me lleva a preguntarme por quiénes son esos que somos.

Desobedecer a la representación heredada de ciudadanos homogéneos, cuerpos homogéneos, no es un imperativo, es una opción, es una acción.

Las premisas se vuelven paradojas y se transforman. La paradoja de no querer poner el cuerpo siendo un cuerpo es como la paradoja de no querer representar siendo-nos mera representación.

¿A dónde ponemos el cuerpo?, ¿qué lugar ocupa en los sistemas en los que vivimos? Cuerpos-historias se construyen, todo se inscribe sutilmente en esta pieza aberrantemente plástica que Olga y Temoc van construyendo dentro de mí. No sé muy bien cómo pero aquí todo se hackea. En un gesto disruptivo todo se interrumpe y continúa. Los gestos, las palabras, los movimientos se me escapan e interfieren en lo que viene. Introducirse en una canción, alterar lo que representamos, romper lo que reproducimos para señalar que no hay enunciados inocentes sino más bien actos de enunciación aprendidos, como hablar/cantar en inglés y pensar/construir en castellano.

Tal vez sea pura casualidad, pero esta historia de Olga y Temoc pone también mi cuerpo frente a su representación, y no sé muy bien cómo, también hackea mi propia historia. Tal vez sea el acto de los espacios en blanco.

Disculpa que te diga esto frente a todos. Aplausos en el público de Olga y Temoc hasta el fin. Justo cuando pensé en qué lástima no estar con mi mamá al lado.

Es tarde. Es noche

Por yanni meconozco (Sobre: "Mujerzuela" / Nirlyn Seijas – Venezuela/Brasil)

Mirar una danza acostada propone una perspectiva donde las curvas adoptan otras pendientes.

Mirar entre un tejido particular de agujeritos que pixelan la carne y el ojo, o el punto en el que ambos se encuentran.

Los ojos reciben imágenes y tierra que cae del escenario colgante.

Ese cuerpo arrinconado me hace sentir frío en el mío.

Tanta soledad arriba y tanto amuche abajo.

El dispositivo me llama la atención sobre mis decisiones.

¿Me quedo agotando este ángulo o me voy a explorar otros puntos de vista?

Es tarde. Es noche y Nirlyn tiembla y me hace sentir su peso mientras imagino la caída de su masa sobre la mía como dos pedazos de barro que al colisionar se volverían uno olvidando cuál fue, o a dónde fue, la superficie de contacto.

No hay causalidad en esta danza. No hay causa ni consecuencia. Yo también quiero cojerme a la pared y ver como tiembla la nalga si la sacudo desde un vibrar des organizado.

¿A dónde va este gato mujer sexo forma escultura redondeada y sensual? ¿A dónde va este aquí que siento, percibo y observo?

Fanzine / fidcu 2014 / Ayer fue 11 de Mayo de 2014 / Número 7 de 6: la observadora

Como todo amor tiene algo de exceso sacamos el 7 de 6. Performando en forma de fotocopia el modo en que este experimento desbordó nuestros mejores vaticinios, incluimos los últimos textos y algunos que quedaron en el tintero. "Este fanzine fue una composición colectiva que se movió en el espacio de encuentros que fidcu tiende y que entre todos extendemos" Por Mass A. More.

Amor en el Solis
Por bendita leal (Sobre: "Muestra del taller. Intervenciones en espacios urbanos en traslación" / Magdalena Brezzo - México)

Calles húmedas y oscuras por el centro. Nubes decorando el cielo de la tarde, y un Solis radiante. Un semáforo en verde, con finos lazos rosas que lo rodeaban y seguían paso a la explanada del teatro. Una gran red de lanas copaba todo el espacio y lo teñía de color rosa.
Nudos, enredos, corridas, risas, cabían dentro de este nuevo espacio.
Gente documentando la experiencia, y gente participando en la misma.
Ovillos rosas caían y volaban por todas partes, al igual que los niños y grandes, que también corrían y se enredaban por todas partes.
Mucha lana dando vueltas y más vueltas. Cerca de las seis y media, la explanada del Solis se había convertido en una gran suma de telarañas rosas.
Los nervios de los funcionarios del Teatro para apresurar el desarme, se contraponían con las risas y los juegos de los chicos y grandes que continuaban investigando y jugando entre las lanas.
Comenzó el desarme mientras se escuchaban aplausos aislados.
Con una velocidad sorprendente, todo aquel engranaje rosa se convirtió en una masa que simulaba un chicle gigante de tutifruti.
Ovillos rosados decorando el suelo, creando una imagen digna de retratar, que muchos aprovecharon para hacerlo. Las personas ayudando a "limpiar el espacio" (palabras de una funcionaria del Teatro).
Y los restos de esa telaraña inmensa por los suelos.
¿Por qué el color rosa?
¿Por qué una gran red de lazos, un gigantesco y detallado engranaje rosa en la explanada de un Teatro al final de un festival?
¿Por qué tanta gente reunida un Domingo, Día de la madre, bajo el frío y la ligera lluvia, para ver el final de un proceso de taller?

¿Cuál era el sentido de esta intervención? ¿Existía algún sentido?
Nadie se lo cuestionaba, en el fondo todos lo sabíamos y nos sentíamos parte.

Matriz de movimiento
Por jhon davis rebalou (Sobre: "Quantum" / Gilles Jobin - Suiza)

"Quantum" podría ser una red naturalmente compleja de estímulos y proyecciones que emitiendo imágenes perceptibles con varios sentidos intentan llegar distorsionadas para mezclarse con interpretaciones tan distintas como espectadores con ganas de interpretar en la sala halla. Hay movimientos que deslizan, dibujan, cortan y succionan más movimientos del entorno y la luz que va y viene, evitando la linealidad de la perfección. Todo sucede, no hay pausas, los cuerpos llevan grabado en su interior hacia dónde ir, moviéndose siempre moviéndose. Como un sistema complejo, cualquiera de los miles que nos mantienen vivos, los vacíos escasean, la continuidad y belleza del funcionamiento parecen emerger de algo imperceptible. Choques inevitables y naturales de decisiones y energías mueven las imágenes —cuerpos+luz— en la escena hacia donde todos saben que tienen que ir. Me transmiten organicidad y organización, veo moléculas, siento cuerpos, huelo un perfume conocido que me hace recordar dónde estoy, me trae a la realidad. Me dejo ir para no buscar comprender, sentir las imágenes que entran más que comprenderlas. Escuchar movimientos más que verlos. Oler sudores más que imaginarlos. Evocar un sentido desconocido para racionalizar lo que se ve. Hay una necesidad de llamar "sorpresa" o "locura" a la intención de entender algo complejo. Como lo que vemos y lo que queremos ver. Lo perfecto es tan y más complejo que lo imperfecto. "Quantum" es ciencia, ciencia que se traga los cuerpos y sus movimientos que responden a cuerpos vinculados por fuerzas y sistemas de movimientos ajenos a lo humano, intrascendentes a los que sabemos. Seguir mirando cual niño impresionado, esta vez a un nivel más, ya sin mirar cuerpos ni movimientos de éstos, veo una matriz de movimientos en forma de circuitos que se prolongan para mostrar la posibilidad de dejar algo en el escenario a pesar de que no haya nada en el mismo. Todo (todos) se detienen pero las luces van y vienen, es un detenerse que no proyecta nada, que deja que observemos la matriz que quedo dibujada en el escenario-espacio de movimiento y en un momento "puf", se apaga la luz y ahora sí, se acabó, chau teoría y viajes por otro sentido, hola realidad de aplausos, ovaciones y agradecimientos a los artistas que dejaron de ser moléculas y ya los puedo mirar a los ojos en donde se les ve el agradecimiento y la felicidad.

Pulsos
Por laquese esconde (Sobre: "Quantum" / Gilles Jobin - Suiza)

Comienza.
Los cuerpos se sacuden.
—¡Ah! Eso no me lo esperaba. Cuantos de energía. Fotones. Me vuelve un recuerdo.
Las lámparas casi fijas. Apenas se balancean suavemente.
—Que bonitas lámparas, son como de mi tamaño. Tal vez estoy muy abajo.
De pronto las lámparas se balancean un poco más.
—Aaah, y cada vez irán más rápido. ¿Cómo las mueven? Ah sí, las varas.
Los cuerpos se siguen sacudiendo. Un poco cambian. Un poco interactúan.
—¿A dónde llegamos con esto?
Los cuerpos paran. No más sacudidas.
Entonces la línea. Entonces el trazo en el espacio. Entonces el trazo coreográfico. La danza. La gran danza. Entorno la mirada, desdibujo bailarines.
El sonido se mueve.
—¡¡Ah!! Está espacializado. Es granular. ¿Será soporte fijo? ¿Será código?
Los cuerpos siguen. Líneas. Trazos. Todo es lindo. Todo es correcto. Todo es perfecto.
—Es como el Merce Cunningham que nunca pude ver en vivo.

(Amor en el Tintero...)
A re-componer-nos
Por juana de arco (Sobre: "Las cosas se rompen" / Florencia Martinelli - Uruguay)

El caos existe, dentro nuestro.
Luego el caos existe, en el grupo.
Al comenzar la obra parecería que el universo es caótico, que se está rompiendo, pero mucho. Borbollón, caos, fuera de control.
Todo parece desmoronarse, y también romperse.
Aunque al ver las individualidades, se las puede ver en sí mismas. Tal y como son.
Tal y como se comportan en lo individual, parecen sin conciencia de sí mismas, de lo que se provocan a sí mismas en sus trayectos. Y sólo como consecuencia, lo que les provocan a los demás y al grupo.
La disolución, la destrucción está planteada.
El lamento, la queja, el aullido, desde lo inconsciente, y parecería que a partir de allí aparece la toma de conciencia, de todo.
La toma de conciencia de sí mismo, desde sí mismo, luego la interacción. Pero todo esto, puede suceder a partir desde que al estar postrados, por la acción de uno mismo, y por la acción de los demás, late un corazón.
Es como que nace la conciencia. Nace la conciencia de uno mismo, ¿qué soy? ¿Cómo soy?
Late un corazón, y se "ven" las posibilidades que no se veían. Somos uno con distintas posibilidades, las nuestras. Las nuestras y las combinadas.
Somos uno, con las posibilidades que ahora sí podemos ver en nosotros, con las posibilidades del otro, pero sumadas, para construir, para hacer, para mover las estructuras, pero en serio, dirigidamente, para lograr el fin común,
No ya para derribarlas, no ya para seguir inconscientemente al que lo continúa haciendo, sino, para hacer.

(Amor en el Tintero...)
Low tech y high poetry
Por la batichica (Sobre: "Joseph" / Alessandro Sciarroni - Italia)

"Joseph" es una obra que nos toma de la mano y nos lleva al complejo universo de la intimidad. Nos enseña el escritorio amplificado de una Macintosh, nos pone a jugar y cuando el jueguito de la programación ya comienza a agotarse, nos abre la compuerta del chat. Pura realidad expuesta para operar. Puro riesgo, del más honesto. Low tech que da lugar a que aparezca la High Poetry.

Raptos de amor
Por mass a. More (Sobre: "amor en Uruguay")

Amor en Uruguay empezó en alguna conversación de corredor o de cama. Pensando en modos de generar crítica coreográfica, deseando reverberar lo sucedido en el escenario o la sala y expandir la danza en más sentidos que el unidireccional artista-público. Gestándose en México y chupando referencias e ideas, Amor llegó a Uruguay en la pasada edición de fidcu#2013 de la mano de Juanfran Maldonado y Esthel Vogrig que invitaron a Lucía Naser y formaron un trío pseudonimizado y colaborador. Pasaron las obras del 2013, y las críticas, y las fotocopias. Pasó Proyecto Pulpo y llegó el 2014. Mientras Lucía y Micaela Moreno diagramaban el Laboratorio de Escritura que llevarían a cabo en el festival, se preguntaban cómo continuar esa práctica que a su vez los dos mexicanos estaban reeditando en un festival en Hermosillo. De apoco surgió la idea-necesidad de robar el fanzine y expandir el amor a la participación de muchos colaboradores. Las categorías fueron definidas, el trabajo asignado día a día, los nombres propios y falsos en giro de ruleta y a es-

cribir. Comenzó. Participantes del Laboratorio de Escritura, artistas, curadores, e invitados del festival, hicieron el AMOR en esta edición #2014.

La adrenalina de lo publicado. La desublimación de lo "publicado". La voz del crítico como una más, generando cruces. Preguntas. El despertar temprano, o dormir tarde, procesando y traduciendo en palabras lo que se acaba de ver. Se cierra a las 11. Se imprime a la 1. Se reparte a las 2. Lo incierto. El no sé pero voy haciendo. La vulnerabilidad en el nombre propio y ajeno. Propusimos la crítica como juego y como ensayo, como terreno para el error y eventualmente algún acierto. Como ámbito no judicial ni (auto)evaluativo sino poético y reflexivo. Nos interesó lo que podría provocar poner sobre la mesa miradas sobre las danzas que veíamos. Nos encontramos con generosidad escritora y lectora, con la expansión de un amor por el diálogo, con la contracción del ego como mediador entre artistas, público y crítico, con la alegría más que con la preocupación. Al escribir. Con la pregunta ¿escribir o no bajo pseudónimos? Cuestión a investigar en próximos romances. Con la pregunta ¿qué produce escribir desde marcos/temás/disparadores? La historia, la organización, la preguntona, la autoetnográfica. La crítica transvestida o metamorfoseada. Eligiendo una premisa para la improvisación.

Como un festival que va hacia adelante y cree y es, este fanzine fue una composición colectiva que se movió en el espacio de encuentros que FIDCU tiende y que entre todos extendemos.

Por más y más AMOR en el mundo por Mass A. More

PERO ¿POR QUÉ BAILAMOS?

Proyecto de Arte comunitario realizado en 2014 por el grupo de tercer año del curso de Pedagogía de la Licenciatura de Artes del Movimiento de InDans. Integrado por: Sofía Dibarboure, Bruno Brandolino, Federica Boix, Martina Ponzoni, Romina Pippolo, Anahí Mendy, Maite Moreno, Micaela Caldeyro. Profesora: Lía Spatakis.
Se invitó a toda la institución InDans a colaborar con respuestas anónimas a la pregunta ¿Porque bailamos? Las respuestas fueron pegadas por sus autores en un tutú y fueron las siguientes:

Si bien no encuentro definición ni explicación racional, creo que al cruzarse con algo tan especial en la vida, uno no lo deja escapar. Bailo, porque me siento más yo, más viva y más conectada.
Porque mientras bailo estoy en mi estado más puro y sincero.
Porque cuando bailo me siento libre.
Bailo, porque es mi pasión.
Porque lo necesito, porque no puedo evitarlo.
Por el simple goce del movimiento. Porque con él podemos crear. Porque lo sentimos.
Porque nos transporta. Es una gran forma de descargar lo que tenemos dentro y transmitir también.
Bailo para bailar con vos.
Porque cuando bailo soy feliz.
Porque cuando bailo pongo el cuerpo al servicio de la verdad. Y esto es lo más noble que puedo hacer en esta vida.
Porque trasciendo el cuerpo.
Porque el cuerpo lo pide y el alma lo necesita.
¡¡Para celebrar la vida!!!
Para encontrarme conmigo y con los demás.
¡Por la vida, por mi y por el mundo!
I dance... Because it makes me feel more alive than ever...
Es lo que amo hacer. Me llena el alma. Es donde soy feliz.
Para gozar.
Porque cuando bailo siento que todas las moléculas de mi cuerpo tienen más vida que nunca. Y así yo vivo.

Porque cuando bailo soy feliz, y sobre todo ¡¡porque no puedo evitarlo!!
Porque el cuerpo tiene cosas que decir. Porque bailando me siento útil.
Porque, ¿por qué no?
Para sentir que estoy viva.
¡¡Porque me hace feliz!!!
Porque poseo un cuerpo y necesito descubrir sus posibilidades. Porque ya no puedo desacerme de esta hermosa consciencia corporal. Porque somos materia y no podemos ignorarlo.
Bailo, porque bailar es la prueba más real de que no estamos muertos.

Una semana de festival astral nocturno

El edificio abandonado de la antigua estación de trenes de Montevideo (AFE) fue sede en el año 2004 del Festival Internacional del Cuerpo la Imagen y el Movimiento (FIVU) con dirección general de Tamara Cubas. En realidad, el festival fue el punto de culminación de un proyecto cultural en AFE que iniciado un tiempo antes, duró poco.
Fui participante del festival como artista y como público, y la experiencia que recuerdo, y lo que me lleva a escribir sobre esto, es que el arte se extendió en todas las dimensiones del evento.
Para expresarlo con claridad, fue mágico.
En las noches, había como un puente invisible entre el Teatro Victoria (a pocas cuadras en subida y en bajada) y la vieja estación. En la estación había quedado de los eventos previos, el bar La Ronda, lo único que sobrevivía y por poco. Ahí los artistas cenaban todas las noches. El festival trajo creadores de Chile, Paraguay, Brasil, Argentina, Japón, Uruguay, etc. Todos los invitados cenaban en la vieja estación. también había músicos y bandas haciendo su arte por las noches en ese lugar.
Era muy impactante llegar por la entrada principal de la estación, ingresar al área de los andenes y, al final de la zona techada, en el límite donde se abre al cielo, ver unas fogatas enormes sobre las vías. La luz y el sonido bien tenue de un solo bar al final, en un desierto oscuro, viejo, polvoriento y gigantesco. Era un golpe de vista hipnótico, la primera impresión. Uno se iba acercando al paisaje de la Ronda con hambre y alegría pero en un estado de ensueño importante que también aumentaría a lo largo de la noche. Escenografía pura.
Tenía una energía tan pero tan surrealista y mágica, y encima de esto, veníamos de ver una y otra vez un derroche de creatividad y propuestas en cantidad y a borbollones, además de muestra de videos, talleres... interminable. Y lo que albergaba a los artistas era esta matriz, este sueño de ángeles, de vidas y vidas de paso; este pedazo de arquitectura, olvidada ahí, al costado de una ciudad cualquiera.
El festival, con el pasar de los días me mostró como es cuando se borran las dimensiones y todo se transforma en arte y belleza, arriba, al costado, atrás, adelante y más allá de los escenarios.
Agradezco poder haberlo vivido junto a tanta gente creativa y querida.
Gracias a todos los que dieron su entrega para llevarlo a cabo en un momento de Uruguay donde no había aún el respaldo económico institucional que tenemos hoy. Una verdadera hazaña.
Gracias vieja estación.

Nota sobre la danza en el bachillerato de arte

En un proceso que comienza a consolidarse en 2006 y desde experiencias piloto que se inician en 2003, el arte ingresa en la currícula del bachillerato como área específica dentro de la diversificación de opciones de formación.
Se inició "con lo que había", en espacios y con recursos no del todo apropiados y entre otras cosas, gracias a docentes cuyo caudal de experiencia creativa y educativa en otros ámbitos hizo posible transitar y fortalecer esta nueva opción cuya demanda crece en todo el territorio nacional, funcionando en 2014 en 65 liceos de educación pública (número que se duplica hacia el ámbito privado) y siendo el Bachillerato de menor deserción en un momento de profunda crisis de sentido de nuestra educación, que parecería encontrar algunas respuestas en esta opción a través del arte.
Este bachillerato llegó marcando una intención institucional de ampliación de sus lógicas de acción, ingresando otras formas de elaboración de conocimiento y construcción colectiva.
Este proceso involucra a estudiantes, docentes, instituciones y comunidad en general, y comienza a desplegar su potencial transformador tanto en el terreno subjetivo como en el colectivo.
La danza finalmente participa en la educación formal de la mano de la expresión corporal, proponiendo un diálogo permanente entre práctica y teoría, en el ejercicio intenso de socialización y colaboración que el Bachillerato de Arte promueve. En el abanico de especificidades que se abre, la danza trae su contenido específico, habilitando campos de lo cognitivo que sólo se activan en la ampliación y puesta en ejercicio de la percepción. Una percepción y acción que conectan sensibilidad y reflexión en/de la experiencia, modificando las subjetividades y sus visiones y las posibilidades de interacción con el mundo.
En un momento fuerte de cambios adolescentes, la danza ingresa en la currícula, generando un reencuentro con lo corporal que en algunos casos es un encuentro inaugural, luego de haber atravesado todo un trayecto educativo donde a excepción del terreno deportivo, el cuerpo ha estado negado. Los chicos llegan a los 17 o 18 años a la posibilidad de descubrir su corporeidad en nuevas dimensiones, necesarias para producir nuevas conexiones y poder imaginar y proyectar nuevas posibilidades vitales (vinculares, cognitivas, sociales, políticas, productivas). Del mismo modo hay en el nocturno del liceo IAVA (única experiencia en Montevideo que integra la opción artística para grupos de adultos) una muy amplia y variada población que se encuentra con la posibilidad de redimensionar su propia potencialidad vital mediante esta experiencia cognitiva, sensible y de comunicación.

El movimiento es signo de vitalidad e invita al descubrimiento, al reconocimiento, al disfrute, a la reflexión y a la creación de lo nuevo.

Como docente de la asignatura Expresión corporal y danza en este bachillerato, festejo esta inclusión en la formación, puesto que la hubiese necesitado en mis años de formación y reconozco la misma necesidad en las generaciones actuales de estudiantes.

También reconozco que es un buen punto de partida, pero que siendo significativas las dimensiones de la percepción y de lo cognitivo que alimentan la danza, demandarían una integración más temprana y continua que posibilitara un equilibrio con los alcances potenciales de otras áreas del conocimiento y de la formación integradas tradicionalmente al proceso educativo curricular.

Por otra parte, consolidar nuestro campo implicaría también una participación extensiva a distintos ámbitos de la formación y de la cultura. Más allá de las relaciones personales que en la práctica de nuestro pensar-hacer cotidiano vamos generando y consolidando como docentes y artistas, para que esta madurez se haga extensiva y contaminante, necesitamos de la inclusión de la danza en otros ámbitos y que en su conexión nos pongan en diálogo con nuestra producción de experiencias, teorías y prácticas. El ámbito universitario que viene siendo tan difícil de materializar es fundamental como espacio de profesionalización, profundización y especialización didáctica y de producción teórica y artística. En él se propicia una continuidad y un acceso a intercambios regionales y globales difíciles de articular por otra vías.

El Bachillerato de Arte y en él la inclusión de la danza es un paso fuerte y positivo en este sentido, importa atender a sus resultados y necesidades en términos de procesos personales y colectivos. El recientemente aprobado Profesorado de Danza en el ámbito del Consejo de Formación en Educación (CFE) sería otro paso de fortaleza cuando llegue a concretarse. Estas instancias implican una revisión de nuestra institucionalidad y la posibilidad de ingresar junto con nuevos contenidos la participación de otras lógicas que flexibilicen, enriquezcan y redimensionen las posibilidades de experiencia para la formación de las personas.



Dibujo Pablo Cabrera, 2013

Danza independiente en Montevideo de mediados de siglo xx posibles campos de investigación

La tarea de rastrear la implicación política y social de los actores de la danza escénica de mediados de siglo xx en Montevideo es una labor más ardua si la comparamos con la de sus colegas del Teatro, dada la escasez y desorganización de las fuentes de investigación primaria y casi inexistencia de fuentes secundarias.

Hacia el 1937 se crea en Montevideo el Teatro del Pueblo, que toma como referencia el modelo de su homónimo en Buenos Aires (1930). La aparición, en años posteriores, de agrupaciones dancísticas con coreógrafos-directores al frente, que tendrán en su haber la formación de generaciones de bailarines a través de puestas en escena originales, no parece ser algo azaroso ni del terreno exclusivo de la danza.

Juan Carlos Legido (1968) sitúa la aparición del Teatro del Pueblo en 1937 y al poco tiempo después el surgimiento de otros elencos de "carácter vocacional" —Teatro Universal, Teatro Universitario, Thespis, La Barraca, Teatro Libre, Ars Puchra, Teatro Experimental, entre otros—, que luego marcarían la escena montevideana notoriamente. Sobre esto comenta:

> Mérito grande de Teatro del Pueblo es el haber sido, durante mucho tiempo, el teatro más consciente de la importancia del autor nacional. Esta consciencia dio resultados concretos. Teatro del Pueblo, junto con la Comedia Nacional, fue quien hizo más por la dramaturgia uruguaya (Legido, 1968).

Dado este vuelco hacia el autor nacional y en relación a la danza escénica, no es casual que en 1950 se fundara el Ballet Experimental Uruguayo, cuyo creador e impulsor fue el bailarín y coreógrafo Wilfedo Toamarán (1917 - 2007), cuyas primeras creaciones datan del año 1947, el mismo año en el que Manuel Martínez Trueba funda la Comisión de Teatros Municipales, que gestionará el Teatro Solis y la Sala Verdi y año en que a su vez se dará la primera presentación oficial de la Comedia Nacional "El León Ciego" en la cual Emilio Frugoni dará el discurso inaugural.

Wilfredo Fernández, nombre original del bailarín, decidió modificar su apellido a Toamarán, motivado por el pasaje de una compañía rusa de Ballet por Montevideo a fines de la década del 30, que le pidió que se pusiera un nombre más "exótico".

El Ballet Experimental Uruguayo no tuvo solamente una labor como grupo Independiente, sino que en el año 1954, difunde a través del programa de mano de

uno de sus espectáculos, su academia en la calle Mercedes, con "Preparación completa para el bailarín profesional", en donde se dictaban cursos de Danza Clásica, individuales y de conjunto, se creaban coreografías y montajes de espectáculos y se proponían actuaciones teatrales durante el aprendizaje. A su vez se planteaban actividades articuladas con el medio local, como espectáculos de Ballet y recitales para instituciones sociales y culturales y funciones gratuitas para hospitales y escuelas. Por otro lado, la academia contaba con una biblioteca de danza, teatro y artes.

La razón por la cual el Ballet Experimental Uruguayo se auto-nominara el "Primer Cuerpo de Baile profesional Independiente de Montevideo" se interpreta en el supuesto de ser independientes del SODRE, ya que sus integrantes provenían sobretodo del Ballet oficial, no obstante, el acercamiento de la danza a hospitales, escuelas y la realización de funciones gratuitas habla de un compromiso social similar al que el movimiento del Teatro independiente venía desarrollando y que posteriormente tomarán los grupos de danza independientes.

En lo referente a lo experimental de su nominación, es interesante ver que enseguida después de la aparición del Teatro del Pueblo en 1937 como se menciona anteriormente, surgieron más de una decena de grupos de Teatro Independiente, entre ellos el grupo de Teatro Experimental. A su vez, para el año 1956, año de la primera presentación del Ballet Experimental Uruguayo en el Teatro Solis, se celebraba el II Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE, en el cual se inscribía un concurso audiovisual con las siguientes categorías: documentales artísticas, de viaje, científicas, films para niños y films pedagógicos. La fundación del Ballet de Cámara de Montevideo por Hebe Rosa, Eugenio Parma y Hugo Capurro se da en 1957.

El fenómeno del Teatro Independiente de las décadas de 1940 y 1950 estableció un flujo de público que hizo posible dicho fenómeno y aventuró a los grupos a un régimen profesional auto gestionado.

En relación a las audiencias teatrales montevideanas Legido las describe señalando que:

> Este proceso tuvo que realizarse con la concurrencia de un público que no diferencia teatro independiente y teatro profesional. Un público exigente que se ha cultivado, que ha elevado sus miras en la apreciación de los buenos textos literarios y no se conforma con un teatro comercial. Es verdad que este público todavía está lejos de convertirse en multitud; que es un público selecto, culto; que no se renueva (Legido, 1968).

El emprendimiento del Ballet Experimental Uruguayo, que mantenía un cuerpo de baile independiente en la escena local de aquel momento, se podría interpretar

como una estrategia que perdura hasta el día de hoy. La formación de nuevas generaciones de bailarines acorde a los requerimientos coreográficos y estéticos del grupo y el rol del director es algo que ha atravesado la formación de las principales escuelas de danza moderna del Uruguay (Ballet de Cámara de Montevideo, DALICA, Taller Mouret, Moebius, entre otras).

En relación al posicionamiento ético y estético sobre la creación y la formación, Toamarán se pronunciaba de la siguiente manera:

> Ningún impulso creador, por más fuerte y depurado que sea, puede alcanzar el efecto propuesto si carece del material apropiado absolutamente maleable a las exigencias de la obra en creación. En el arte de la danza, donde la materia prima empleada por el coreógrafo es un ser humano dotado no solamente de un cuerpo de carne y hueso —con los consecuentes trastornos producidos diariamente por las más mínimas causas— sino que está regido por un razonamiento altamente individual que funciona bajo innumerables influencias activas y latentes, fruto de la experiencia personal y el medio ambiente en que se ha desarrollado la vida del individuo, lógico es de suponer la dificultad que ha de tener el coreógrafo en descubrir y reunir un grupo de bailarines adecuados para sus fines. De ninguna manera es el estudiante de Ballet que más fuerte batería tiene o que mayor número de piruetas puede ejecutar, el que produce el bailarín artista; al contrario, la didáctica equilibrada cuya extensión abarca la formación espiritual del alumno, creándole una base sólida para la expresión artística y un criterio de estudio de aquellas cualidades indispensables a un bailarín de teatro (Toamarán, 1954).

Los aires de autonomía y la idea de bailarín-creador no sólo discurrieron a través del Ballet Experimental Uruguayo, sino que además se materializaron por medio de propuestas de enseñanza de la Danza Clásica alternativas a las de la Escuela del SODRE, fundamentalmente de los maestros Alberto Pouyanne y Maxim Koch, cuyas lecciones fueron caldo de cultivo para las pioneras de la danza moderna montevideana. Hebe Rosa, Elsa Vallarino, Iris Mouret, Graciela Figueroa, Teresa Trujillo, por nombrar algunas artistas, que coincidieron en aulas y comenzaron sus primeras colaboraciones artísticas a partir de estas lecciones de ballet independientes al SODRE.

El rol de dichos maestros en la etapa de formación de las que luego serían las protagonistas del movimiento de la danza independiente, es relevante a raíz del ambiente cultural en el cual estaban inscritos, en una situación de prosperidad económica e intelectual bastante generalizada en los sectores de la sociedad burguesa a mediados de los años cincuenta.

Los grupos independientes de danza fueron quizás realmente independientes —en un sentido similar al del Teatro del Pueblo—, recién hacia los años sesenta, cuando el involucramiento político tomó cuerpo de manera más explícita, también gracias a los acercamientos entre el Teatro y la Danza independiente.
Se pretende, a través de este artículo, dar a conocer nombres como los de Wilfredo Toamarán y el Ballet Experimental Uruguayo, a modo de aproximación a una tradición que ha quedado sepultada y que considero puede dar claves para plantear posibles campos de investigación sobre la historia de la danza en el Uruguay.

Bibliografía

Mirza, Roger (coordinador). *Teatro Contemporáneo Uruguayo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, (1992).
Legido, Juan Carlos. *El Teatro uruguayo. De Juan Moreira a los Independientes 1886-1967*. Montevideo: Ediciones Tauro, (1968).
_____________ "Un maestro de Ballet a los 87 años". *Diario El País* [en línea] 22-09-2004. http://www.elpais.com.uy/04/09/22/pnacio_112274.asp
_____________ Programa de mano de la "Cuarta Presentación Anual de la Escuela del Ballet Experimental Uruguayo", 7/9/1954. Teatro Solis. Bajo la dirección de la comisión de Teatros Municipales. ciddae.

Notaciones en el contexto local

El siguiente artículo es una reformulación de una de las secciones de la Tesis "Cuerpos escritos y diseñados. Los sistemas de notación de la danza como problema de Diseño de Comunicación Visual"

El objetivo fundamental de la Tesis fue poner en correlación los repertorios visuales de las notaciones de la danza con los del Diseño de Información, campo específico del Diseño de Comunicación Visual, como una temática vacante desde la perspectiva de profundizar las articulaciones entre los sistemas y sus estrategias. Asimismo, se analizaron algunos aspectos en relación a los devenires históricos de los sistemas y sus creadores; la relación entre el boceto y la obra; experiencias en el contexto local; y también se abordaron ejemplos contemporáneos que demuestran el impacto que tienen los sistemas de notación en la danza y la visualización cuando el diseño toma como materia prima el movimiento.
A continuación se desarrolla el aspecto local de las notaciones en la danza como una posible linea de investigación en el campo de los estudios de las artes escénicas. Se hará una breve reseña de las fuentes recolectadas que tienen vinculación con las resonancias de la escuela de Rudolf von Laban y sus resignificaciones en Uruguay y además una actualización del valor de las notas para la coreógrafa uruguaya Carolina Besuievsky.
Con el objetivo de articular los sistemas de notación de la danza como tema de estudio a nivel local, se tomó la decisión de indagar en el legado de Rudolf von Laban en Uruguay, con el conocimiento previo de que Inx Bayerthal, alemana radicada en Uruguay en 1936, fundadora de una escuela de gimnasia consciente y de un grupo de artes escénicas, había tenido contacto directo con Laban. En la búsqueda de la fuente original se tomó contacto con ex-alumnos para forzar el encuentro con alguna fuente primaria, partitura coreográfica, bocetos de proceso o similar, pero lo que se pudo rescatar fueron testimonios, un programa de mano y un artículo académico escrito por un ex-integrante del grupo, Robert Calabria.
Hay pleno conocimiento de que existen más fuentes dispersas; no obstante, como es un tema en el que se pretende continuar ahondando, el hecho de hacer pública la investigación abre puertas para la recolección de futuras fuentes, y se buscará instalarlo como tema relevante de investigación.
A nivel regional existe investigación al respecto. Se ha estudiado y se ha implementado el análisis del movimiento Laban para la educación del actor, con énfasis en los «modos» del movimiento (González, 2004:163; Fernandes, 2006). No obstante, ni en Montevideo ni en Buenos Aires existe un espacio en donde poder aprender el sistema de notación para la danza Laban, sin embargo, sí se ha estudiado y se han

implementado sus investigaciones del análisis del movimiento en la educación para las artes escénicas.
Uno de los precursores de la notación de danzas tradicionales en Uruguay fue el musicólogo Lauro Ayestarán, quien dedicó gran parte de su trabajo a reconstruir y anotar danzas tradicionales de la cuenca del Plata. En su intento por recuperar el Minué Montonero, reflexionó acerca de la conservación de obras coreográficas y su diferencia respecto a obras musicales, diciendo que "mientras no aparezca el tratado de danzas coloniales y de la primera mitad del siglo XIX, escrito en la época por algún maestro de baile o por algún observador preciso y curioso, todos los intentos de reconstrucción coreográfica de danzas desaparecidas desde hace cien años, naufragan en un proceloso mar de suposiciones".
Las memorias de los viajeros pueden echar cierta luz sobre algunas actitudes y posturas, pero ello no es suficiente para rearmar la concatenación de las figuras y los pasos. Agrega que tampoco se puede recurrir a la tradición oral, porque ésta se ha interrumpido con el tiempo; una melodía quizás pueda pasar de memoria en memoria, pero la coreografía resultado de un hecho social que desaparece, "no tiene posibilidades de un ejercicio que avive ese recuerdo varias generaciones más tarde".
Más adelante en el tiempo, una personalidad que vale destacar en el contexto uruguayo es Inx Bayerthal, alumna directa de Rudolf von Laban. Nació en Quackenbrunk, Alemania, en 1905 y se radicó en nuestro país en 1936. Bayerthal se formó en la disciplina de la danza expresionista alemana, y en corrientes artísticas como la Bauhaus y el Dadaísmo. Fue fundamentalmente autodidacta, en una búsqueda original de trabajo corporal centrado en la concientización, a mitad de camino entre el teatro y la danza, como la música visible de un único instrumento: el cuerpo.
Marina Bellar, ex-alumna de Bayerthal, resumió una secuencia prototípica del trabajo con Bayerthal de la siguiente manera:

> Primero que nada mostraba el músculo o articulación que se irían a trabajar en libros de anatomía y usaba también los huesos un fémur, un omóplato y explicaba como las fibras tiraban del hueso y lo movían. Aquí ya hay algo visual muy importante en su trabajo, después proseguía con el movimiento de todo el cuerpo irradiando la energía y generando el movimiento que iría a tener múltiples figuras en el espacio, tantas como alumnas hubiera. El estímulo de la imagen podía ser alguna escultura, pintura o simplemente algo de la naturaleza que pudiera llevar a la persona a un estado de concentración muy elevado, sin música, donde la persona se moviera desde una necesidad muy profunda, "desde el alma".

Es interesante ver la hibridación de escuelas que hay en esta concepción, por un lado la herencia del movimiento concreto y las figuras en el espacio de Laban,

también las Vanguardias Históricas junto al Expresionismo alemán, la psicología, el introspeccionismo y la meditación oriental.
El trabajo de Bayerthal, al igual que el de otras técnicas somáticas, como la de Alexander y Feldenkrais, son trabajos que apuntan a despertar los sentidos conocidos, pero también aquellos que están en nuestros músculos y tendones que nos dan cuenta de nuestra posición en el espacio, para reencontrarse con posturas perdidas, movimientos olvidados y sobre todo con el tan olvidado homo erectus y su propio andar en el universo animal. Calabria, filósofo uruguayo, integrante del grupo Bayerthal en los años 1970 señala:

> Lo que propone la escuela Bayerthal es la educación de nosotros mismos en y por el cuerpo, ampliando el campo de la consciencia, volviendo la atención hacia esa base que constituye lo que nosotros somos, pues el cuerpo es presa de el (y expresa el) gran olvido ontológico.

El recurso de buscar imágenes inspiradoras en las artes visuales recuerda mucho a las metodologías del diseño y la comunicación visual, al igual que en la arquitectura. Bayerthal se va a alimentar de todo ese material artístico, que le es muy conocido pero también desde lo filosófico para poder devolverle al hombre su lugar en el espacio y en el tiempo. Calabria, se pregunta en relación al trabajo que realizaban en el Grupo Bayerthal:

> ¿Qué conciencia tenemos de lo que hace nuestro cuerpo con el espacio en sus movimientos parciales? ¿Qué intuición tenemos de las formas espaciales que el cuerpo determina en la propia dinámica? El trabajo orientado por estas ideas nos permite descubrir que toda nuestra fascinación por la plástica proviene de la oscura intuición de las formas que podemos engendrar con nuestro cuerpo como materia. Sucede como si la contemplación del hecho plástico no fuera más que la vivencia presentida de nuestro cuerpo en el acto de generación de una forma.
> También lo geométrico se nos manifiesta como la culminación de las máximas intensidades de las energías psicosomáticas en armonía o en contraposición. El rigor geométrico, corporalmente sensibilizado, aparece no como el resultado de la abstracción empobrecedora sino como la forma necesaria de manifestación en las energías plenamente liberadas. El trabajo de corporización plena de la intuición espacial nos convierte, de contempladores de formas, en creadores de formas.

Parecería que Calabria intenta conectar el trabajo de Bayerthal con el de la «conciencia geométrica» y de cómo esta conciencia en lugar de empobrecer, libera las energías y nos coloca en lugar de creadores, algo de esto se respira al leer a Laban.
Se podría pensar en la posibilidad de crear coreografías inéditas desde el papel a partir de su sistema de notación, como si fueran diseños delimitados en una grilla y un sistema de referencias. Si se tiene un manejo formal de la escritura de la danza, se podrá componer desde el proyecto de diseño coreográfico nuevas obras antes de tomar contacto con la realidad física de los bailarines en la escena. De esta forma se concebirá la pieza desde un sistema sígnico de materialidad completamente diferente al resultante. Esta metodología, basada en la confianza en la abstracción formal de realidades físicas, se aleja bastante de las empleadas contemporáneamente, mucho más recostadas en lo performativo y en la acción de los intérpretes en escena.
El pensamiento sobre las notaciones coreográficas nos conduce a un espacio de análisis y reflexión sobre la relación entre el boceto y la obra. Carolina Besuievsky, coreógrafa uruguaya contemporánea frente a la pregunta ¿para que nos sirven las notaciones hoy?, destacó la doble función que para ella tienen la escritura como motor creativo, y la función de partenaire (compañero), que acompañan de manera afectiva el proceso creativo.

En referencia al momento mismo del registro del proceso creativo coreográfico, o de una obra de danza contemporánea, Carolina diferencia las notas de los intérpretes-bailarines de las del director-coreógrafo y reconoce la dificultad de congeniar la experiencia misma de estar en escena con la de tomar notas, sobretodo en aquellas piezas en donde ha participado como directora y bailarina al mismo tiempo.
Si buscamos encontrar una terminología específica para las escrituras previas o posteriores al acto de la danza, hallaríamos que son prestadas de otras disciplinas. No tenemos, por lo menos en español, una forma léxica específica para hablar del boceto de la danza o del "manual de instrucciones" para el bailarín. Se toman prestadas las ideas de guión, partitura, diagrama, y podría, en todo caso tratarse de una notación de movimiento o de un registro de video en caso de que la obra ya exista. De todas formas, hoy en día estamos lejos de concebir "coreografía" en su segunda acepción del diccionario de la Real Academia Española, como el "arte de representar en el papel un baile por medio de signos" ¿Será porque la danza, como arte vivo y efímero, inhibe el registro documental de la obra en sí?

Hay muchas metodologías creativas tanto en la danza como en el diseño, Carolina expresa que siempre empieza de algo corporal, físico, que necesita experimentar, que su materia de creación es el cuerpo, la materia más noble de la que hablaba Bayerthal, por tanto, una falange de un dedo puede darnos más información que una nota a puño y letra, por ejemplo. "En el hueso está todo, si yo puedo visualizar, tocar, conectarme con lo concreto, de ahí puedo abrir la imaginación". Es interesante notar la conexión con Bayerthal en esta afirmación de Besuievsky.
En su último trabajo, un unipersonal llamado "Franja", hay una idea muy visual, de separar la cabeza del cuerpo; Carolina piensa en el unipersonal como "un punto y coma en la vida del intérprete", interesante metáfora en relación a la escritura. La pieza muta cada vez que la hace, resultado de su situación física y psíquica, entonces ¿qué registro puede hacer? Para esta concepción de la escena, el registro cumple una función de documentación, como una herramienta de trabajo con valor práctico. El trabajo "coreográfico" está dirigido a lo sensorial, al trabajo con estados físicos y emocionales. Cabría la pregunta: ¿existe un artefacto, de cualquier índole, que registre los estados físicos y emocionales?

Cuando el trabajo "coreográfico" está dirigido a lo sensorial, al trabajo con estados físicos y emocionales, cabrían las preguntas: ¿hasta qué punto necesitamos de las notaciones? ¿existe un artefacto, de cualquier índole, que registre los estados físicos y emocionales?

> La preservación de las creaciones artísticas de danza en una forma que permita a la posteridad estudiarlos y también reproducirlos, es una de las principales consideraciones que llevaron al estudio de Choreutics y a la invención de la notación de la danza, pero el problema tiene otro lado también. Cuando escribimos una idea, ya sea en palabras o en notación de la danza, nos vemos obligados a aclarar y simplificar nuestra primera concepción vaga. El análisis requerido por el proceso de grabación desvela el interior, así como la naturaleza hacia afuera del movimiento (Laban, 2011:122).

Bibliografía

Laban von, Rudolf. *Choreutics. London: Dance Book*s, (1966).
González, Gabriela. "Indicios de un modelo para la aplicación del análisis del movimiento Laban en la práctica del entrenamiento del actor". *Revista La Escalera*, 14, pp.163-177, (2004).
Calabria, Robert. "El grupo Bayerthal de Montevideo". *Revista Humbold*, número 69, (1975).
Fernandes, Ciane. *O corpo em movimiento: o sistema Labn/Bartenieff na formacao e pesquisa em artes cenicas*. Sao Paulo: Annablume, (2006).

Otras fuentes

Entrevista personal con Carolina Besuievsky. Abril de 2014.
Entrevista telefónica con Marina Bellar. Febrero de 2014

Conociendo una historia se conocen muchas

Mi relación con la danza moderna-contemporánea comienza en 1996 viendo al "Taller Mouret" dirigido por Iris Mouret (actualmente es co-dirigido por Iris Mouret y Ximena Castillo) y a "Dalica" (Danza libre de cámara) con la dirección de Elsa Vallarino.

En 1997 comienzo a estudiar en la escuela del "Taller Mouret" y a fin de año me integro al grupo independiente. Este comienzo lo realizo gracias a la posibilidad que me dio Iris Mouret de poder trabajar en actividades de difusión de la escuela generando un trueque como pago de las clases. Esto es bien destacable como forma política de cooperación dado que la empresa de formarse como bailarín en ese momento estaba asociada solamente a las posibilidades económicas.

En ese momento (1997-1998) encontré con una serie de grupos independientes de gran tradición, sobretodo de danza moderna, como ser: el "Ballet de cámara de Montevideo" con la dirección de Hebe Rosa, "Dalica", "Grupo Espacio" con la dirección de Graciela Figueroa, "Emeleia" con la dirección de Ema Haberli, "Contradanza" con dirección de Florencia Varela, "Moebius" con dirección de Cristina Martínez, "Taller Mouret" y los jóvenes "Mu-danza" con la dirección de Gustavo Gadea y Bárbara Ferrario. Estos grupos independientes tenían su correlato en escuelas de formación y muchos de estos continúan hasta el día de hoy.

En aquel tiempo me encontré, como espectador y luego como bailarín integrante del "Taller Mouret", de interesantes festivales de danza en donde muchos grupos participaban con coreografías breves o fragmentos de obras. Recuerdo entre estas, la coreografía "Pulsaciones" bailada y coreografiada por Ema Haberli; un trío coreográfico conformado por Gustavo Gadea, Bárbara Ferrario y Ana Vázquez dentro del grupo Mu-danza, y "Los límites del equilibrio" bailado por Ximena Castillo y coreografiado por Iris Mouret.

Dentro de los festivales, los más relevantes de todos eran los Encuentros Internacionales de Danza Contemporánea organizados por la IMM (Intendencia Municipal de Montevideo) y el Grupo T, donde se encontraba Susana Duhart como articuladora de ambos organismos, que se constituían de muestras de grupos nacionales e internacionales además de talleres. Estos encuentros se realizan en su primera edición en 1996, luego en 1998, 2001 y su última edición en 2006.

A fines de 1997 se realiza un festival para recaudar fondos para Elsa Vallarino que estaba atravesando una enfermedad, con problemas económicos serios, en donde se reúnen varios de los grupos antes mencionados en dos jornadas. Al año siguiente tras el fallecimiento de esta maestra de la danza moderna, el grupo Dalica realiza un homenaje a ella con coreografía de varias integrantes del grupo bajo la dirección de Analía Álvarez en el "Segundo encuentro internacional de danza contemporánea" organizado por IMM. Elsa Vallarino es considerada, junto con Hebe Rosa, como pionera de la danza moderna en el Uruguay.

La presencia fuerte de maestras, como las mencionadas anteriormente, que sostuvieron sus grupos en forma independiente en relación a escuelas de formación son piezas fundamentales para entender el desarrollo de la historia de la danza moderna - contemporánea en nuestro país.

La primera política cultural importante que recuerdo en relación a la danza son las becas de la IMM, que comienzan en 1998, para las escuelas anteriormente nominadas, las cuales dan la posibilidad de formación a bailarines en forma gratuita, dando un ingreso fijo a dichas escuelas de formación, lo cual es un aporte significativo para el sustento de dichos espacios.

La formación de los bailarines modernos-contemporáneos es un emprendimiento privado, no existiendo en esos momentos alternativas de índole estatal o municipal. Vale la aclaración que las denominadas "Becas de la IMM" dan la posibilidad de formación de un año, luego el estudiante no puede volver a pedir la beca. Dichas becas de estudio continúan hasta el día de hoy.

En relación a la contribución de la Intendencia de Montevideo, es destacable comentar la inclusión dentro de la "Movida joven" de la disciplina danza, realizándose en 2002 el "Primer Encuentro de Danza Joven" continuando hasta nuestros días. En un contexto donde los apoyos eran mínimos dichos encuentros representaban una plataforma esencial para los creadores jóvenes, en donde el ensayo y error era la moneda corriente para la presentación de producciones de bailarines devenidos en coreógrafos.

La formación de coreógrafos y/o creadores en danza es inexistente en nuestro país, donde encontramos caminos autodidactas, de ensayo y error, siendo algunas instancias relevantes para el advenimiento de creadores contemporáneos. Es claro que existe un vacío en la formación a nivel nacional, generando que la formación de coreógrafos nacionales se lleve a cabo como empresa personal en el exterior del país.

Es destacable la inserción de la conformación de un plan piloto de danza contemporánea en la UDELAR (Universidad de la República) en el año 2003, en donde las cabezas responsables eran Verónica Steffen y Teresa Trujillo. Esta experiencia es bien fermental para la intersección de bailarines-creadores de diversas escuelas y semillero de creadoras importantes del medio como Federica Folco y Leticia Ehrlich; quedando todavía pendiente la constitución de una licenciatura en dicha casa de estudios.

Un capítulo aparte son las contribuciones de la "Red Sudamericana de Danza" en la conformación en nuestro medio de eventos bien importantes como: el encuentro internacional del 2002 y de los encuentros "Diálogos".
"Diálogos Montevideo" en la edición 2007 y 2008 se constituyeron de intercambios fructíferos en el plano teórico-práctico de creadores nacionales con creadores sudamericanos. En estos encuentros se realizan presentaciones de obras sudamericanas y también mexicanas, con posteriores charlas donde se realizan diálogos entre críticos y coreógrafos regionales, organizados por Claudia Pisani y Paula Giuria. Estos encuentros han sido el germen de eventos importantes para nuestro medio como el "Seminario de investigación sobre metodologías y prácticas de creación en danza contemporánea" organizado en 2008 por las anteriormente mencionadas y Carolina Silveira, y del actual FIDCU (Festival internacional de danza contemporánea del Uruguay), siendo su primera edición en 2012 teniendo a la cabeza de éste a Paula Giuria y Santiago Turenne en sus dos primeras ediciones, continuando en 2014 con Giuria como directora artística.
Con respecto a los intentos de escritura sobre la danza son escasos, tanto a nivel de la historia como de la teoría sobre nuestra danza. Vale destacar que en el año 2000 se edita un libro organizado por el CUD (Consejo Uruguayo de la Danza) llamado "La danza en el Uruguay" donde encontramos un registro de artistas reconocidos tanto de la danza moderna-contemporánea como de la danza clásica, tango, folclore y candombe. En este libro el artículo sobre danza contemporánea es escrito por Egon Friedler, denominado: "Aproximaciones para una historia de la danza moderna en el Uruguay". Friedler ha sido también un crítico de danza con cierta continuidad en el medio publicando sus perspectivas en la revista *Relaciones* y en el *Seminario Hebreo*.
Otro intento, en el que participo como propulsor de la investigación, es "Primas hermanas: proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea" financiado por la UdelaR en donde se encuentra una descripción del desarrollo de danza moderna y contemporánea. Esta investigación tiene como resultado una publicación denominada con el mismo nombre a cargo de Elisa Pérez y Pablo Muñoz, y también un sitio web con entrevistas que dan cuenta de un acervo vivo.
Ya pensando en la escritura de teoría tenemos un libro que da cuenta del mencionado "Seminario de investigación...", escrito por Carolina Silveira, y "Cuerpos y objetos" un cuaderno formato libro organizado por el MEC donde encontramos artículos analíticos sobre la creación en nuestro medio.
Pensando en materia de políticas culturales gubernamentales para la danza existe un antes y un después del 2005, tanto en los procesos de formación como de creación de obras, de giras nacionales e internacionales, residencias, etc. Dentro de estas encontramos los apoyos del MEC (Ministerio de Educación y Cultura) como ser el FCC (Fondo Concursable para la Cultura), Iberescena, MEC Programa, la creación del INAE (Instituto Nacional de Artes Escénicas), de la carrera de Danza contemporánea de la escuela nacional de danza, etc. y de ANEP (Administración nacional de educación Pública) con la creación del bachillerato artístico dentro del CES (Consejo de educación secundaria).
Los FCC del MEC marca una política muy importante para el desarrollo profesional de la danza en todas sus esferas tanto en la producción de obras como en espacios de formación. Gracias a este fondo y a otros apoyos, la producción de obras es alto en número en relación al porcentaje de los profesionales del medio. Asistimos en estos tiempos a un proceso que no solo sube en cantidad de obras sino en calidad; el grado de profesionalismo que hoy en día se vive en la producción de obras de danza moderna-contemporánea genera un atractivo grande para el público en general.
Me parece interesante comentar la continuidad de producción de la compañía "La Casa" con dirección de Mariana Marchesano y Patricia Mallarini que han contado desde el comienzo con el apoyo del fondo estatal y les ha permitido tener una línea continua de trabajo a lo largo de los años, generando una lógica que en general no se da en la creación de performances contemporáneas, al mantener a ciertos artistas en comunión.
Es interesante destacar, dentro de los proyectos de formación un curso teórico-práctico de formación para profesores a cargo de Verónica Steffen, coordinado por ella, Lucía Naser y Natalia Burgueño que nucleó a diversos profesionales en el área, intentando subsanar los vacíos también en relación a la formación pedagógica en la materia. Este proyecto de formación fue financiado por el Fondo Concursable en 2008. Hoy en día Verónica Steffen lleva adelante otro proyecto de formación así como muchos otros artistas que presentan proyectos de formación en diversas esferas a través de la colaboración económica de dicho fondo estatal.
Hoy en día encuentro una variedad de posibilidades para los que nos seguimos moviendo en torno a la danza bien interesantes y motivadoras. Los artistas se mueven en una lógica distinta a la que encontré en 1997 con proyectos más alternativos; los grupos estables casi no existen pero si una gran variedad de propuestas en obras, en investigaciones que realizan colectivos y artistas con un carácter más nómada. Los apoyos económicos hacen pensar que la continuidad es posible, generando desarrollos que lleven adelante un camino más viable para el profesionalismo en el medio.

Flashes de una formación en Danza/teatro en los años 1980-1990

Hace unos cuántos años, cuando tenía 8 o 9, fui con una tía a una escuela de danza en la calle 8 de octubre y 18 de julio, a pasos del túnel, para obtener información sobre los cursos que ofrecían. El cartelito en la puerta que decía "Escuela de Ballet Alejandro Godoy" me llamaba la atención cada vez que iba a la librería Ciencias en donde, mientras mi madre o mi abuelo le compraban libros al Sr. Guevara, yo elegía, con mucha calma, cuales serían las muñecas de papel que, con suerte, se sumarían a la compra.
Aquel día subimos la escalera y, mientras mi tía averiguaba más detalles, yo me fui acercando despacito a la puerta del salón y vi a un montón de niñas bailando a través del vidrio. En ese momento supe, de inmediato, que quería juntarme a ellas y, algunos días después, ya estaba en mi primer clase, muerta de miedo, con una malla celeste y unas medias can-can blancas olvidadas en algún cajón de la casa mis abuelos, sintiéndome un patito feo (y ¡torpe!) que intenta seguir los lindos movimientos de las niñas de negro y rosado.
Alejandro era muy severo, medio gruñón. Por suerte, con el pasar del tiempo, me encariñé por sus historias, su trayectoria y su pasión por el ballet. Las clases para principiantes eran siempre iguales y lo que importaba era prepararse para lo que hacían los del grupo avanzado. Después de mi clase empezaba la de ellos y yo siempre me quedaba mirando a través del vidrio a alumnos como Rossana Borguetti, Alejandro González, Lolly Azarolla, Carolina Besuievisky, Adriana Belbussi Figueroa (dos bailarinas con las tomé clases de danza años después) y otros jóvenes talentosos.
Muchos de los del grupo de los grandes estudiaban en la Escuela Nacional de Danza y un día quise hacer la prueba de ingreso. Fue una cosa rara estar frente al tribunal con un número en la malla, mostrándoles alguna capacidad que los convenciera de que tenía que ser una de las seleccionadas. Como no era raquítica y no tenía ni mucho empeine, ni mucho en dehors, fui eliminada en la primera de cambio, pero superé el trauma rápidamente porque me gustaba mucho ir a lo de Alejandro.
Todos los fines de año preparábamos alguna coreografía con los alumnos de la escuela. Estas muestras sucedían en algún teatro alquilado (Anglo, Notariado) y estaban dividas en dos largos actos: uno era para mostrar los ejercicios de la barra y el centro de cada grupo y otro para las coreografías. De más está decir que la velada era eterna y que si no fuera por los familiares orgullosos, no habría ni un espectador en la sala. Por suerte los segundos actos, en donde se bailaban los clásicos del ballet, eran bastante atractivos, con mucho maquillaje, peinados, vestuarios vistosos y un despliegue de talento adquirido con el sudor de muchas horas de ensayo.
Quizás la muestra más inspirada fue una en la que todos los alumnos bailamos una versión relativamente completa del "Cascanueces" con escenografía y todo. Alejandro estaba entusiasmado y, como en la escuela había muy pocos varones, el guión sufrió una serie de adaptaciones y Fritz, el hermano de Clara, tuvo que ser sustituido por dos "hermanas" interpretadas por mí y por otra niña. Cuando se abría el telón, nosotras (Clara y sus "hermanas") ya estábamos en escena haciendo un lindo juego, medio bailado, medio actuado, con la música de la obertura que es hermosa.
Además de tener muy presente el placer que me daba bailar esa escena, pienso que el espectáculo fue una especie de redención para mi familia que años antes se había fumado otras mil horas de muestras de mi academia anterior de las que yo, por suerte, no me acuerdo más.
En esa época la "abuela Polly" me llevaba a todos los estrenos del Sodre (que no tenía sede desde el incendio del auditorio en 1971) y tengo lindos recuerdos de lo que veía en ese entonces. Me encantaba ver a todo el cuerpo de baile en el escenario y sobretodo a mi profesor (que era primer bailarín) y a sus partenaires Mariel Odera, Sandra Giacosa y Patricia Martínez. En aquellos años vi obras como Don Quijote, Espartaco, Paquita y alguna pieza más, pero recuerdo especialmente una coreografía sobre Delmira Agustini y otra sobre Edith Piaf.
Cuando empecé el liceo y mis habilidades técnicas ya estaban más cerca de las avanzadas que de las principiantes yo ya no estaba tan entusiasmada ni con las clases ni con las obras porque era más divertido estar en lo de mis amigos o divagando por ahí, pero me llevó algunos años distanciarme de todo aquello. Intenté tomar clases con Ramírez (que era el otro maestro venerado), con una profesora cubana, dejé y retomé las clases con Alejandro mil veces hasta que colgué las zapatillas de punta de una vez por todas.
En la adolescencia mi relación con la danza fue más inconstante. Hasta los 13 o 14 años, además de hacer ballet, iba a clases de expresión corporal y frecuentaba muestras y espectáculos del grupo Contradanza. De los trabajos del grupo me acuerdo poco, pero retengo algunos flashes. Recuerdo a Flor Varela bailando con un sobretodo largo, a Caco moviendo sus piernas largas adentro de una caja, a Andrea bailando con la precisión que la caracteriza. Y también tengo presente la primera vez que vi a Florencia Martinelli, una bailarina chiquitita que había venido del exterior y se había juntado al grupo. De las muestras me acuerdo de dos que me marcaron: una fue en la Feria del Libro en donde las alumnas bailaban en los árboles del Parque Rodó y la otra, con las mismas gurisas, un poco más grandes

(que ahora integraban el primer grupo de formación), que fue hermosa. De ese día me acuerdo de una coreografía en la que bailaban Natalia Burgeño, Tamara Cubas, Ayara Hernández con unas trenzas pegadas a la pared.

Cuando terminé el liceo, me preparé para entrar a la EMAD pero me bocharon en la prueba de ingreso. Por suerte tenía un plan B y me anoté en Alambique. Allí, en un espacio provisorio en el segundo piso de la sede del MPP, además de las clases de teatro, tuve clases maravillosas con Ana Corti y Verónica Steffen. Las clases de Ana eran increíbles. Trabajábamos con consignas simples con el objetivo de investigar cuestiones anatómicas, pero su manera de conducirlas era tan cautivante que de repente estábamos todos bailando, viajando al compás de sus palabras y sus instrumentos de percusión. Todo eso era una especie de ritual mágico, pero más sorprendente todavía era su manera de descifrar los cuerpos, cuestionándolos y transmutándolos sutilmente con tan sólo un par de frases. El abordaje de Verónica era diferente porque traía una información distinta con una linda manera de encarar la composición recurriendo a técnicas somáticas y de improvisación que me abrieron un mundo nuevo. Con ella aprendí lo que era el contact y experimenté muchas maneras de componer, divirtiéndome.

En aquellos años, no sé muy bien cómo ni por qué (probablemente invitada por Toia Correa), estuve en un jam en un extinto anexo de la Librería de Arena en donde improvisábamos cerca de un ventanal, intrigando a los transeúntes que pasaban por la calle Benito Blanco. La producción espontánea de estos eventos performáticos seguramente ocurría en las fiestas o en los llamados “autocursos” de Alambique (muestras mensuales en donde los alumnos presentaban escenas cortas con el material que habían asimilado en las disciplinas del curso).

Algunas de estas escenas fueron adaptadas para el “Encuentro de Teatro Joven”. Este fue el caso de un lindísimo solo de Verónica Perrota y el de un trabajo de Nicolás Varela y Jorge Martínez que tenía un guión muy absurdo, al mejor estilo Suárez y Troncoso (antológico dúo que presentaba el evento). En esa época me metí de lleno en la movida del teatro experimental, yendo de aquí para allá con la barra de Alambique.

Fue también en ese período que empecé a darme cuenta que “estaba en mi salsa” principalmente cuando trabajaba con y desde el cuerpo y salí a buscar más clases de danza para sacarme los “vicios” del ballet, intentando encontrar un hábitat en la creación contemporánea. No sé bien en qué orden se dieron las cosas pero sé que, además de ir a Alambique, hacía clases con Adriana Belbussi, Graciela Figueroa y Daniela Pássaro en el Espacio de Desarrollo Armónico y, al tiempito, me anoté en la formación de Contradanza.

La formación era de dos años. La primera generación (en la que estaban Natalia Burgueño, Paula Giuria, Ayara Hernández y Tamara Cubas, entre otras) ya se había formado y, en 1996, empezó un nuevo curso para la segunda generación en la sede de Contradanza en el Cordón. Tomábamos clases distintas todos los días: técnica y talleres con Caco, Andrea y Vero y Feldenkrais con Flor Varela. A mitad de año me convocaron para una beca en Río de Janeiro y tuve que dejar el curso, que lamentablemente no tuvo continuidad en el año siguiente.

La experiencia en Brasil fue muy intensa (aunque es tema para otro relato) pero, por suerte, siempre que podía, pasaba unas temporadas en Montevideo y nunca perdí contacto con lo que se estaba haciendo. En esas escapadas pude ver cosas muy potentes pasando en la ciudad y sentir que, de a poquito, el fantasma de la dictadura empezaba a salirse de los cuerpos y de las expresiones artísticas. Eran tiempos de La Pista[1], Plan Piloto[2], Flower Power[3], y de mucha actividad de la Red Sudamericana de Danza[4].

1 Espacio de formación en danza que funcionaba en el 5º piso del Hotel Cervantes.

2 Evento de improvisación escénica que se realizó entre 1999 y 2003 (con una re-edición en el 2008), en el cual se programaba danza, teatro y música. En total se realizaron 20 eventos en los cuales participaron más de 60 artistas.

3 Programa piloto para la implementación de un curso terciario en danza contemporánea, dictado entre el 2003 y 2005 en la EUM, durante la gestión de Daniel Maggiolo.

4 Plataforma colaborativa creada en 1999. http://www.movimiento.org/

Entrevista: Florencia Lucas.
Compilación de testimonios: Florencia Lucas y Natalia Viroga.

360 Grados al noreste[5]
Testimonios de los 30 años de la Escuela de danza de melo

Entrevista realizada a María Elvira Corbo, Directora de la Escuela de Danza de Melo, en Montevideo, el 29 de agosto de 2009.[6]

Florencia Lucas (FL) —*Elvira, ¿cuál es tu primer recuerdo respecto a la danza, el más antiguo...?*
Elvira Corbo (EC) —Mirá, la primera imagen creo que fue la primera clase en la "Academia de Ballet de Rocha", así se llamaba (después fue la "Escuela de Danza de Rocha") en el Teatro 25 de Agosto, teatro que obviamente no había sufrido ninguna de las dos remodelaciones que tuvo después. Fui con una compañera de la escuela, tenía 7 años, y me quedé sentada en la falda de mi compañera... recuerdo esa sensación de estar sentada, ¡pero que me encantó la clase! Después, otro momento que para mi fue impresionante (ya hacía 3 años que estudiaba danza en la Escuela) fue cuando conocí a Hebe Rosa, cuando comenzó a ir a Rocha, me acuerdo que estábamos paradas y ella nos habló, y fue como importante ese momento...

FL —*Así fue el inicio de tu camino en la danza, tomando clases en Rocha, ¿cómo fue esa formación, quiénes fueron tus docentes, cómo eran las clases? ¿Algún recuerdo que te haya marcado, alguna anécdota...?*
EC —Trabajábamos sobre todo en torno al fin de semana, me acuerdo porque los docentes iban desde Montevideo, teníamos clases viernes y sábado, y eran en el teatro mismo las clases, en el escenario, un lujo impresionante, y después de la clase jugábamos en el teatro... por eso cuando he vuelto al teatro, en otras situaciones, me viene ese recuerdo de que era como mi casa, me fascinaba que llegara ese día.
La formación era de técnica clásica con Carmen Cussina, que era una bailarina del SODRE, y luego en danza moderna, cuando empezó a ir Hebe, lo que fue bastante revolucionario en aquel momento, ya que era un concepto diferente; con ella empezamos a improvisar, que para mí fue algo impresionante, y también empezamos a dibujar en el piso con crayola derretida en vela escuchando música, sobre todo Telemann, me acuerdo un trabajo que Hebe hacía sobre las tensiones fuertes y débiles, las pintábamos y después las bailábamos, a mí me gustaba hacer tensión fuerte...

FL —*¿Cómo continuó tu proceso de formación en Montevideo?*
EC —Estuve en Rocha hasta los 18 años; había comenzado como con un rol de "ayudante de clase" también. Un día me senté al lado de Hebe a mirar cómo enseñaba ella y a copiar, de alguna manera, a repetir... e hicimos una experiencia... entre semana había una clase que la daba yo a mis propias compañeras, ya que los profesores iban los fines de semana. Me acuerdo que iba el Maestro Werther Glück a tomar los exámenes, Hebe Arnaux también, pero la docente era Hebe Rosa.
Después en Montevideo me integro a la Escuela de Hebe Rosa y claro, se abre un mundo distinto, de esa cosa más provinciana y de esa escuelita tan conocida por mí, tan familiar, paso a conocer a otros docentes, otras clases, separar las clases clásicas de las clases modernas, a tener otra experiencia en toda la formación, hacer algunos talleres con docentes que venían, que no se estilaba tanto como ahora pero empezó a suceder también.

FL —*¿Tu experiencia en el Ballet de Cámara, como bailarina?*
EC —Fue corta en realidad, 4 años. Primero, como siempre suele hacer Hebe, fui de las alumnas mayores que se integran al Ballet de Cámara, pero ya te digo, yo siento que como bailarina fue una pequeña experiencia. Mi dedicación profesional a la danza ha sido desde el lugar de docente en realidad, porque cuando me fui a vivir a Melo me di cuenta de que mi contacto con la danza podía ser a través de la docencia, sentí que esa otra parte quedaba como truncada, digamos, y ahí arrancó este otro rol, que luego me di cuenta que era el lugar que realmente quería.

FL —*¿Melo, entonces, es donde instalás la Escuela de Danza?*
EC —Sí, en el año 1984 empieza como una experiencia de volver al rol de docente que había estado como quietito esos años de bailarina, digamos, y lo empiezo a desarrollar, y bueno, la Escuela fue creciendo hasta el día de hoy, 25 años, de acción ininterrumpida como pongo siempre (risas).

5- Coreografía de Carolina Besuievsky y Rodolfo Vidal para el espectáculos de los 15 años de la Escuela de Danza de Melo, Diciembre, 1999.
6- Fragmento de la entrevista a María Elvira Corbo realizada por Florencia Lucas (egresada de la Escuela de Danza de Melo), en el marco de la exposición "Testigos del Movimiento" realizada por egresadas del Plan Piloto de Danza Contemporánea de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República en el marco del Festival Internacional de Artes Escénicas, edición 2009.

FL —*Me gustaría que contaras cómo fueron esos primeros pasos de la Escuela, y cómo ha sido el proceso de crecimiento en estos 25 años, si identificás que ha habido diferentes etapas o momentos que hayan marcado.*
EC —En primer lugar, hace 25 años, en Melo no se conocía la danza moderna (moderna, en aquel momento). Existía el Ballet, y capaz en el resto del interior tampoco, y en Montevideo sí pero poco... y yo llego con una propuesta que la gente preguntaba si eso era ballet, cómo era por que era raro —y es que era un poquitito raro (risas), no era muy raro, pero era— y por ejemplo, tengo algunas cosas grabadas de algunas madres que después del primer espectáculo vinieron a hablarme. Una a decirme que la había dejado totalmente impactada, que le había mostrado algo que ella no sabía que existía. Otra madre que vino al otro día a decirme: "yo vengo a pedirte perdón, disculpas, porque yo mandé a mis hijas como las hubiera mandado a hacer gimnasia rítmica al Club Unión, y me doy cuenta que mis hijas están en una escuela de arte y estoy fascinada y vengo a pedirte perdón porque no lo había valorado". Pero bárbaro, porque ¿por qué tenía que valorarlo...? Otros en cambio, una madre a la que yo llamo la "madre fundadora", que fue alguien que, al revés, se enteró que se venía a vivir a Melo una bailarina del Ballet de Cámara y vino a hablar conmigo y me dijo "no te podés quedar así acá, quiero que le des clases a mis hijas, y como a mis hijas un montón de gente". O sea, esto también se fue creando entre los padres que confiaron y las alumnas que empezaron a descubrir, bueno, eso lo podés decir tu capaz, más que yo (risas).
Y bueno, fuimos trabajando, desde el principio con mucho apoyo y la mirada directa de Hebe Rosa, que iba a tomar los exámenes, que apoyaba mucho en los espectáculos, que ponía coreografías también. El Maestro Werther Glück también iba. Yo traté siempre de tener mucho más contacto con Montevideo de lo que había sido la experiencia en Rocha, por ejemplo; sabía que no es lo mismo estar en el interior y fue una de las cosas que me planteé siempre, o sea, si yo iba a ser la única docente allí, que por lo menos tuvieran acceso a otras informaciones. Fue Norma Berriolo... estoy tratando de no olvidarme de gente importante de aquella época. Hicimos un taller con Rayen Méndez una chilena maravillosa —porque además era una persona muy linda—, que fue una experiencia súper interesante de varios días. Y ahí empezamos a transitar un camino de mucha conexión con otra gente.
En el año 1994 fue Contradanza a hacer un espectáculo: otra revolución en Melo. Me acuerdo que una persona que era del grupo Amigos del Ballet allá, me llamó medio espantado diciendo que "nunca había visto bailarinas revolcarse por el piso". Entonces, estuvo bárbaro porque fue realmente como revolucionario, pero además era muy gracioso porque le preguntaba a las alumnas qué les había parecido el espectáculo y ellas me decían "a mí me encantó, a mi madre le gustó y a mi abuela le pareció horrible" (risas).

FL —*Claro, y en ese sentido, evidentemente la Escuela de Danza de Melo está posicionada como una referencia, ¿no?*
EC —Sí, yo creo que sí, hubo gente que fue creciendo, además, como público, alumnos que fueron creciendo como alumnos y un montón de gente que fue creciendo y tomando partido y eso me parece que es súper interesante, o sea, que nunca han dejado pasar un espectáculo sin tomar posición al respecto.

FL —*La pregunta venía por ese lado, ¿qué ha significado esa Escuela para un pueblo del interior?*
EC —Yo creo que ha significado sí, dentro de lo que son los círculos de expansión del arte, de la danza y todavía además de la Escuela, tampoco vamos a pensar que en todo Melo, pero yo creo que sí ha habido una repercusión.

FL —*Porque además han pasado muchas alumnas por la Escuela. ¿Sabés cuántas?*
EC —Sí, en realidad no lo tengo registrado porque no soy de registrar mucho las cosas, pero yo creo que más de mil personas pasaron capaz, en estos 25 años, y que a algunas las marcó mucho y a otros poco y a otros muy poco, a algunos les gustó mucho y a otros no, porque tampoco son todas repercusiones a favor pero...

FL —*Y la Escuela hoy, ¿cuántos alumnos, cuántos grupos, cómo está funcionando?*
EC —Bueno, siguiendo con lo que te decía hoy de que siempre hemos tratado de estar vinculados a Montevideo, ese sistema de que van docentes, y que hacen trabajos, a las alumnas les va abriendo mucho también. Luego de que fue Contradanza y dieron un taller, empezó a ir a Melo como docente invitada pero también en forma estable Carolina Besuievsky.
Trabajamos con un sistema de clases estables, tratando de trabajar, por ejemplo, la técnica clásica en un comienzo y en determinado momento ya trabajar técnica contemporánea, cada vez más chicas ya comienzan a trabajar el contemporáneo.
En Clásico, por ejemplo, otra persona que a nosotros nos fijó, nos determinó mucho, es una Maestra venezolana que se llama Irma Contreras, que la conocí por esas cosas de la vida, que también por esas cosas de la vida se vino al Uruguay, se vino a vivir al campo cerca de Melo, y nos conectamos y hubo una gran conexión. Ella es fundadora del Ballet Nacional de Venezuela, una eminencia, con un currículum de no creerlo; es la fundadora de la Academia Interamericana de Ballet, maestra de grandes eminencias de la danza clásica venezolana, estuvo bailando en Francia, daba clases en Londres en el Royal Ballet, donde tomaba clases, por ejemplo, Nuréyev. Y además es un ser humano maravilloso que viniendo de, viniendo no, sino que *siendo* exactamente de otra técnica, desde el Ballet se ha conectado profundamente con el trabajo de la Escuela, ha aportado muchísimos conceptos clásicos importantes.

En este momento son más o menos 80 alumnas, repartidas en 8 grupos. Van desde el nivel de preescolares de 4 y 5 años, que trabajan por supuesto en una iniciación a la danza, con el juego, con el cuerpo, con el espacio, con la música, con un lenguaje que ellas manejan más que es el dibujo. Hasta el grupo de alumnas mayores que tienen 14, 15 y 17 años, o sea, que hay todas las edades repartidas en grupos por edad y experiencia.

FL —*¿Cómo trabajás, desde el punto de vista de los procesos de enseñanza-aprendizaje? ¿Qué metodología has ido desarrollando? ¿Cubriendo esas distintas edades, qué etapas se transitan a lo largo de la formación?*
EC —Bueno, la idea es esa, hacer como una carrera, una formación, una escuela. Trabajamos en dos planos: uno es la parte técnica de formación, de preparación del cuerpo para, y la otra la parte de composición, desde la improvisación hasta llegar a la creación misma, tratando de habilitar a cada uno como para ser un posible creador y no un mero intérprete; esa es la idea grande y de alguna manera sí se logra y se va mostrando.
Una cosa súper importante es que en estos 25 años he cambiado, soy absolutamente consciente, como decía el poeta: "nosotros los de entonces ya no somos los mismos" (Pablo Neruda).
Es muy probable que si tu volvieras a una clase de niñas de 11 años y tuvieras grabada una clase tuya de esa edad, sería muy distinta, porque es inevitable, por suerte. De hecho, yo te comentaba que ha pasado que alumnas que se vienen a Montevideo y hacen su carrera (no en la danza, sino en otra cosa), han vuelto a Melo y a la Escuela. Una, por ejemplo, que volvió a tomar clases porque ella decía "vuelvo a Melo cuando me reciba y lo primero que hago es ir a la Escuela de Danza". Y lo hizo; llegó y al otro día de instalarse en Melo fue, porque quería volver a tomar clases y la primera impresión de la clase fue "ahora es todo mucho más rapidito" (risas).

FL —*Entonces, si pensaras en una de tus clases de hoy y una de hace 25 años, ¿qué cosas han permanecido y cuáles han cambiado?*
EC —Creo que lo que he tratado que siga permaneciendo es que la clase tenga una lógica, un principio, un desarrollo y un final: que siga un hilo y que se llegue a algo en cada clase, eso se mantiene. Creo que también ha sido mi intención desde el principio de que cada clase, en la medida de lo posible, sea disfrutable, no todas las clases son disfrutables como no todos los momentos de la vida lo son, pero intentar que cada clase lo sea, que cada clase sea como una flor que se abre, chiquitita pero que sea eso y que como la vida, la carrera sea ese cúmulo de experiencias...
¿Y qué cosas han cambiado...? Yo creo que he cambiado la visión respecto a que hay un montón de cosas que se pueden lograr desde otro lugar. Por ejemplo la disciplina, la rigurosidad, el respeto por la danza, por el docente, por el alumno, se pueden lograr muchísimo más desde el lado de la alegría, la serenidad y de la exigencia medida; saber que más o menos podemos llegar hoy hasta tal lugar y que otro día podremos llegar hasta otro. Lo intento, lo sigo intentando, no hay nada logrado, por supuesto.

FL —*¿Qué implica para vos la "formación" en danza?*
EC —Yo estoy convencida que los que tenemos una formación en danza, así como los que tienen una formación en otra cosa, somos personas distintas: los que tenemos formación científica, los que tenemos formación artística. Porque tenemos otra relación con el cuerpo, lo usamos todos los días de la vida. Yo creo que sí, y que es una relación más cómoda, de pronto, que se ve en un montón de detalles, que lo vemos los bailarines, o la gente que ha pasado por la danza, tenemos como otro relacionamiento con el cuerpo y el espacio. Lo que no quiere decir que seamos más hábiles en todo, pero hay otra confianza capaz.

FL —*Con la experiencia que vos has tenido todos estos años en la Escuela, en una escuela que además abarca la formación de edades muy distintas, ¿has sistematizado de alguna manera ese conocimiento? ¿Has hecho programas o planificaciones más a largo plazo, de un año, de un ciclo?*
EC —Sí, lo he sistematizado. No he escrito un libro y creo que no lo voy a escribir nunca por mis características (risas) pero yo planifico, trato de planificar cada clase, a veces las planifico escritas y probadas y bailadas, y otras veces no da el tiempo de eso pero sí en el pensamiento, y claro, la experiencia te da eso, poder planificar más rapidito. Y sí he tratado de sistematizar y saber qué cosas rinden y funcionan más, que además, como te decía, como yo he cambiado, he cambiado mis clases y hasta por el camino que voy. Por ejemplo con la improvisación: para mi antes la improvisación era poner una música y bailar, así me formé yo en la improvisación, y ojo, no es poca cosa para lo que se hacía, pero ahora es totalmente distinto, lo trabajo de otra manera, desde pautas concretas y sabiendo que por ahí *vamos a*, o sea, que es un camino en sí mismo y también es un camino para llegar *a*; y trato de que eso sea así desde las edades más tempranas, que ellas sientan que también es una herramienta.

FL —*Hablabas de la improvisación y me gustaría que hablaras de otros conceptos que usamos siempre: "entrenamiento", "técnica", "creación". ¿Qué están significando en este momento para vos, cómo los estás trabajando y qué implicaban hace 30 años?. Es decir ¿cómo los trabajaban cuando vos estabas en plena formación?*
EC —Yo creo que en definitiva se sigue tratando de lo mismo, capaz que antes uno

tenía una visión diferente, pero el entrenamiento, la técnica es preparar al cuerpo, hacerlo hábil para la danza, o sea, tener herramientas, habilidades, lenguaje, para usarlo a la hora de bailar, que en definitiva es comunicar algo, expresar algo. Capaz que hace unos treinta años, la técnica tenía más un valor en sí misma, era muy valorado "tener una buena técnica", pero en definitiva yo creo que siempre fue lo mismo. Capaz que yo tenía ese concepto y en realidad los grandes artistas tuvieron siempre el concepto de que era una *herramienta para*. Además habilitar el cuerpo para sentirse cómodo con él, para poder desarrollar otras cosas, que en definitiva creo que es eso. Antes ser buen bailarín se pasaba mucho por un hiper-virtuosismo y de pronto ahora hay un concepto de que existen muchos otros lugares, y hoy por hoy en la escuela trabajo mucho por ahí, si tú sos virtuoso capaz que te resulta más fácil hacer determinadas cosas, pero nada más que eso, no tenés ninguna otra ventaja sobre el que no lo es, con el peligro de quedarte además en eso y no buscar más allá de la técnica también.
Una cosa que quería decir respecto a la Escuela, es que una de sus características es que cuando llegan a los 18 años, en general se termina porque se vienen a Montevideo a seguir la carrera de la danza o de la vida. Entonces una alumna de 17 años en Melo capaz que no es igual que una acá en Montevideo porque yo tengo la sensación o la necesidad de cerrar un ciclo con ellas, entonces, de alguna manera les exijo bastante más madurez.

FL —*Claro, porque se produce, de alguna manera, un egreso...*
EC —Exacto, se produce un egreso y además son como que *las artistas*; las grandes son las creadoras, son las responsables de un montón de cosas, y eso creo que se ve en mis alumnas grandes, porque como que cierran un ciclo y tienen esa responsabilidad.

FL —*Elvira, te quería preguntar por tu formación como docente ¿cómo la has construido, a partir de la práctica, de la experiencia?*
EC —Sí, básicamente a partir de la práctica y de la experiencia. Hasta ahora no ha existido en el Uruguay una preparación para la docencia en la danza y yo creo que eso es un debe (salvo intentos bastante puntuales como un seminario que hubo el año pasado) pero uno aprendía dando clases, sentada al lado de su maestro, copiando, trasladando formas y después tratando de cambiarlas según tus propias condiciones pero yo te diría que básicamente aprendí enseñando.

FL —*¿Has tenido experiencia en la educación formal o en otros ámbitos fuera de tu "academia"?*
EC —Sí, pero pocos. He tenido invitaciones en el medio de distintas escuelas de Primaria a hacer trabajos puntuales con sus alumnos, alguna vez hicimos algún taller que duró más en el tiempo con niños y alguna experiencia con adolescentes de Secundara, pero ahí menos, mucho menos todavía.

FL —*Desde tu experiencia, y con las fortalezas que identificas que el aprendizaje de esta disciplina brinda al individuo, ¿considerás que debería formar parte del currículo escolar? La danza ahora está integrada al Bachillerato Artístico, ¿qué opinión te merece eso?*
EC —Sí, para mi tendría que formar parte, absolutamente; creo que está habiendo, hay intentos por lo menos, de danza folklórica, que me parece fantástico y sería bárbaro que hubiera danza contemporánea, porque yo considero que la gente es feliz bailando y porque además se trabajan muchísimos otros aspectos: la capacidad de concentración, el disciplinamiento, en el sentido no de portarse bien sino de organizarse, de organizar el cuerpo, la cabeza.

FL —*Y yendo un paso más allá, ¿qué opinión te merece la idea de una Licenciatura de Danza en la Universidad de la República?*
EC —¡Imprescindible! Me parece urgente, porque hay un espacio absolutamente vacío acá en el medio para la formación de docentes, para la formación de bailarines, para alguna cosa institucionalizada. No hay, no existe, más allá de la Escuela Nacional de Danza con una excelente formación pero solamente en danza clásica o ballet y en danza folklórica, o sea que esas dos partes están; la danza contemporánea tiene ese gran debe y esa gran deuda que tienen las instituciones con esta disciplina que existe y que tiene peso.

FL —*¿Cómo es para vos la situación de la danza en Uruguay hoy?*
EC —Es distinta a la de hace 30 años, ¿no? Es muy distinto cómo se maneja la gente, los bailarines; hace unos 30 años existían como compartimentos mucho más estancos de alguna manera, había grupos más cerrados donde uno hacía su formación en la escuela de ese grupo, pertenecía a ese grupo y no había mucho intercambio. Ahora esos límites se han caído bastante, no existen grupos tan fuertes, lo que hace que la gente de alguna manera se comunique distinto. La modalidad de talleres cambia muchísimo, no sólo de talleres de la gente que viene del exterior que son importantísimos ya que hay gente que por ahí encuentra la forma de conocerlos, sino también entre los docentes de acá del medio. Eso por un lado es bárbaro porque permite una apertura mucho más grande, pero por otro lado también genera menos certezas. Lo que pasa es que eso pasó con todo a finales del siglo xx, cayeron las certezas, y eso obviamente se refleja en todo, en la filosofía, en la política y en el arte, y entonces hay como búsquedas diferentes. Yo veo eso a nivel, digamos, interno. Yo creo que hay que cuidar, hay que seguir cuidando el tema del público, de no transformarnos como en un gueto, que nos entendemos sólo entre nosotros,

sino de seguir pensando que el fin último del arte es la comunicación y que hay que llegar a más gente, no sólo a los iniciados en el tema. Yo creo que ese es un gran cuestionamiento que nos tenemos que hacer cuando trabajamos, no digo a diario porque tampoco nos vamos a enloquecer, pero cada vez que creamos algo tenemos que pensar por qué tomamos esas decisiones y para quién las tomamos también. No quedarnos en satisfacernos a nosotros mismos y nada más, es una responsabilidad importante.

FL —*¿Vos trasladás a la Escuela estas cuestiones?*
EC —Sí, y más, porque además es la sensación de cuidar al público por un lado, pero de no satisfacerlo solamente tampoco, no dar sólo lo que se espera porque sino no hubiera ido por el camino de la danza contemporánea en el interior, te imaginarás, porque sigue teniendo más rédito otro tipo de danza; inclusive con los alumnos. ¿Hasta dónde seguir la felicidad de lo que les gusta y se sienten bien y hasta dónde problematizar y generar conflicto? "Sí, eso está bárbaro y a ti te encanta pero no es lo que venís a buscar acá": ese conflicto se da casi a diario, conflicto en el buen sentido de la palabra.

FL —*La Escuela de Danza de Melo, además de ser un espacio de formación por el cual han pasado muchas personas, ha generado vocaciones específicas, y hoy por hoy hay varios de tus ex alumnos que se dedican profesionalmente a la danza, ¿qué implicaciones tiene eso para vos?*
EC —Para mi eso es súper importante porque de alguna manera coloca a la Escuela en un lugar que no es sólo la formación "porque es bueno, porque hace bien, porque tatata", sino que me da la sensación de que si bien de pronto la etapa Melo es una parte del camino, ella sí conduce a un lugar fértil, no es para nada poca cosa, es uno de mis, no sé cuál es la palabra: regocijo, orgullo, aliciente, sensación de que todo vale la pena. O sea, no ha habido penas pero que todo lo hecho vale y además esa gente para mi es retroalimentación porque además he tratado de mantener una relación de aprender de ellos, porque además al tener una experiencia común con los alumnos actuales de la Escuela, por ejemplo, el venir del mismo lugar, saber que estuvieron alguna vez en un lugar similar, está buenísimo todo lo que pueden aportar, aportar cosas diferentes o desde un lugar diferente de lo que pueden hacer los "Maestros referentes", o los colegas-pares. No sé si queda claro... es como otro plano de conexión, como te puede aportar un hijo grande, digamos, que de pronto es distinto a lo que te puede aportar un amigo o un padre. De alguna manera, sí, son como pequeños hijitos...

FL —*Si ellos son como pequeños hijitos, ¿quiénes serían para vos "los padres", quienes son o han sido tus referentes?*
EC —Bueno, mucha gente de la que te nombré, pero si tengo que decir un nombre tengo que decir el de Hebe Rosa, porque me enseñó mucho, pero sobre todo porque tengo la sensación de que generó en mí como un terreno fértil para que aprendiera mucho más también, como para seguir aprendiendo. Yo siento que he aprendido, no que aprendí hasta los 24 y ahí empecé a dar clases y sabía pila y... No. Es la sensación de poder ir aprendiendo cada día y descubriendo y cambiando de caminos y de opciones y poder darse esas libertades y de alguna manera yo estoy segura de que Hebe generó eso.
Irma Contreras también. Carolina Besuievsky, de pronto en un plano más de compañeras, colegas, pero me cambió muchísimo, sobre todo eso de trabajar mucho pudiendo disfrutar además de las 6 horas de ensayo, las 10 horas de trabajo. Cambia bastante y rinde más (risas).
Una cosita que quería decir: he tratado a lo largo de este tiempo de que no sean más valorizados esos alumnos hoy bailarines que los otros que no siguieron bailando, porque, además algunos de pronto no lo dicen o no lo saben pero sé que cambió la vida de ellos para siempre, que fueron tocados como para siempre, y también me siguen aportando mucho.

FL —*¿Si tuvieras que pensar en un referente —que quizás es Hebe por lo que has dicho—, y en un objeto de ella, cuál sería?*
EC —Sí, y yo de Hebe te diría una vincha de tela hindú, sosteniendo los rulos y porque además en esa vincha veo como toda esa admiración que yo sentía de niña, esa cosa diferente, que se podía bailar con una vincha hindú y no sólo con un moño. Esa cosa tan de Hebe...

FL —*¿Y con respecto al objeto que elegimos para "representarte" en esta exposición...?*
EC —Me preocupa un poco que mi representación sea un poco el desorden (risas). Capaz, además, una repisa para ustedes implica un lugar donde se han ido depositando cosas, donde se ha ido sumando y donde se ha ido quedando también, y un poco ha sido eso la formación, y la vida: acumular cosas, ponerlas, saber dónde están o no, tener que buscarlas, desempolvarlas, pero también tener la certeza de que están en un lugar, que estuvieron y que estarán siempre y que hay huecos para seguir rellenando siempre, porque en ese desorden entran muchísimas cosas...

FL —*Para terminar, ¿qué es la Danza?*
EC —La Danza es algo que como dice la canción "se va enredando como en el muro la hiedra" (Violeta Parra), ¿no? Se te va como metiendo en la vida y en al-

gún momento es como la vida misma... Para mi, para empezar es un placer; algo que siempre me generó eso y además en un momento la abracé como mi carrera profesional. Y además de mi carrera, a veces siento que la danza es como uno de los grandes sentidos de mi vida, no es el único pero... Sólo con eso hubiera sido suficiente, quizás.

La historia de la Escuela, a través del testimonio de María Elvira

"Cuando uno tiene 20 años y empieza algo, no lo hace con perspectiva para toda la vida, o para permanecer, y mucho menos para trascender. Lo hace no más. Hace lo que puede, aunque ponga toda el alma, la fuerza y la cabeza en eso. Y así empezó esta historia, este puntito en la historia de la danza uruguaya. Yo me había ido a vivir a Melo, tenía 23 años, me había ido siguiendo a la fuerza más grande y motora del mundo (lo dijo Einstein, no yo): ¡el Amor! Sí, me estoy poniendo vieja y cursi, y creo que es inevitable. Una mujer golpeó la puerta un día y me dijo —de eso no me voy a olvidar nunca—: "Me enteré que se vino a vivir a Melo una bailarina del Ballet de Cámara de Montevideo, una alumna de Hebe Rosa y eso no lo podemos desperdiciar, yo tengo dos hijas y me enteré que esta (y señaló su panza ya a término) también es nena". Y así empezó.

Eran 28 niñas: hijas, sobrinas, amigas de amigos y con el apoyo de Hebe, mi maestra, que, siempre protestando por los 400 km de ida y 400 km de vuelta (con una ruta 8 en terrible estado) no faltó nunca. Clases especiales, exámenes, muestras finales, espectáculos conjuntos con el Ballet de Cámara. Empezó la (por entonces "Moderna") Danza en Melo: "¡Bailan descalzas!, ¿Pero eso es o no es Ballet? ¿Por qué corren?" Me acuerdo de una madre que al otro día de la primera muestra con público (Noviembre de 1984), me dijo: "vengo a pedirte perdón, cuando traje a mis niñas creí que las traía a un lugar más, como otros, como a hacer gimnasia rítmica o qué se yo, pero esto es increíble!". Hoy su nieta sigue bailando. También recuerdo a otra que dijo ¡nos has mostrado algo que no sabíamos que existía!"

Fueron pasando los años y la gente, y vinieron más maestros, más colegas, como Irma Contreras (fundadora y directora del Ballet Nacional de Venezuela y de la Escuela Interamericana de Ballet) quien nos trajo además de su experiencia, su dulzura y humor. Y siempre con nosotros la incansable Hebe. Aquellas niñitas crecían en el arte y la sensibilidad, y aparecieron también los primeros varones que desafiaron los miedos. Y tuvimos los primeros egresados de la Escuela: fueron Bailarines, y se abrieron camino y ellos primero que nadie nos fueron renovando y me hicieron pensar, buscar más, nunca quedarme. Y apareció Carolina Besuievsky (este nombre y el de Hebe son los dos que elijo de muchos). ¡Y empezó la Danza Contemporánea en Melo! Y hubo más talleres y seminarios y más giras y espectáculos en Montevideo y otros lugares del Interior, y Festivales y nuestro Salón quedó chico. Ahora tenemos uno nuevo, grande y siempre lleno de gente, gente que cada día elige crecer aquí, desarrollando su sensibilidad, su creatividad, su capacidad de esfuerzo, de tolerancia, de crítica y autocrítica.

Este año festejamos 30 años y estoy feliz y agradecidísima. Con las articulaciones más endurecidas pero con la cabeza y el alma más abiertas (creo... jaja). Sobre todo feliz y agradecida a mi Maestra, a aquella mujer que vino aquel tórrido día de enero melense a mi casa (que hoy es mi amiga del alma), a mis colegas que se toman el ómnibus y hacen los 400 de ida y los 400 de vuelta, a mis alumnas y ex alumnas por tanto amor y tanta genialidad.
Ah, y orgullosa, sin dudas, cada vez que veo el nombre de una de ellas. Claro, cuando uno tiene 20 años no hace estas proyecciones, porque no haríamos nada si pensamos que todo trasciende. Lo vamos haciendo no más... así, medio de irreverentes."

Testimonios de egresados de la Escuela

Estela Bancalari: "Olor a madera - micro mundo|macro mundo - improvisación - Laura y yo charlando en la barra (Elvira, ¡qué paciencia...!). Salvación - sentido - eternamente agradecida por haber tenido la suerte de nacer en Melo después de Elvira y su semillero de amor".

Guillermina Gancio: "El cajón de madera, el rincón de la ropa, el espejo que tanta danza y alegría reflejó. Los sábados, domingos, feriados, ensayando. Las empanadas de "La nona". Los viajes, las charlas y las canciones. Una maestra que se transformó en amiga. Una puerta al mundo. Supongo que como hermana menor llegué siguiendo los pasos de Martina. Pero aquel salón un día se transformó en el salón verde y un día en mi segunda casa, que hoy la extraño tanto como a la primera. A los que pasaron por ahí siempre nos va a unir la maravillosa sensación de haber sido parte de ese pequeño y gran rincón del mundo".

Tania Quintana: "Contando los últimos minutos; sentada en el banco de la escuela; esperando que suene el timbre de salida; en mi cabeza solo quería estar en

la clase de danza. Al llegar a casa y merendar comenzaba la ceremonia: primero la cancán, luego la malla rosada y las zapatillas en la mochila. María Elvira con una sonrisa recibiéndonos. Ese primer salón chiquitito donde tantos charquitos de agua salté y la magia de la escalera, con el pasamanos de madera del cual me tiraba una y otra vez poniendo de mal humor a tantas madres... jaja. Mi Escuela de Danza, mi maestra... tanta gratitud y orgullo por enseñarme el camino que hoy confirmo: es el que quiero seguir recorriendo".

Testimonio subjetivo del bebé que estaba en la panza en 1984

"Yo no puedo hablar de mí, sin hablar de la Escuela de Danza de Melo. Cuando conozco a personas nuevas, que ingresan a mi mundo, siempre hablo en algún momento, y como algo definitorio, de María Elvira y de la Escuela. Y tengo el convencimiento (asistido por varias evidencias) de que esto no me pasa sólo a mí, sino a muchos de los que por allí pasamos.

Yo soy la tercer hija de una mujer avasallante a la que (en un pueblo dónde el que actúa distinto es señalado) un día de 1984 se le ocurrió tocar la puerta de una vecina para decirle que se había enterado que había una ex bailarina del Ballet de Cámara viviendo en Melo, que le parecía que sería bueno que diera clases, y que ella tenía dos hijas mujeres y una en camino.

Yo no soy bailarina. La verdad es que los tendones cortos, un desarrollado sentido del pudor y la muerte de mi padre, todo conjugado con las inseguridades propias de los adolescentes populares en los pueblos chicos (sí, yo era de las populares, pero además hacía danza, que por aquel entonces era un espacio relegado para los más "alternativos"), me alejaron de ese camino. Soy, a raíz de eso y de la sensibilidad que desarrollé ahí, gran consumidora de danza.

La Escuela pasa por nosotros con tanta fuerza que es imposible pensarme sin pensar cómo esos años tallaron mi sensibilidad, mi personalidad y mi consideración hacia los demás. Hoy soy abogada corporativa, me manejo en un mundo frío, estructurado, racional, dónde "ser emocional" es visto como una debilidad. Y sin embargo, me emociono cuando escribo estas palabras.

En el mundo de la Escuela de Danza, sentir era permitido. Los defectos se hablaban. Los problemas de las compañeras se abordaban y se trabajaban en conjunto, y a veces hasta resultaban en coreografías. En la Escuela no había estrellas. Yo, un poco gordita y de tendones cortos, tenía "presencia escénica". Juan Pablo, varón que se animó a bailar (recordemos las connotaciones que ello implicaba en Melo) perdía su miedo a medida que María Elvira le daba confianza, ayudándolo a ver sus virtudes. En la Escuela aprendimos a querer y a disfrutar nuestros cuerpos. Aprendimos a querer y respetar el cuerpo de los otros. Aprendimos a desmitificar y a naturalizar. Aprendimos a querer y a escuchar a los demás. Aprendimos a no encapricharnos con ser la primera en salir y con el "yo quiero porque quiero". En la Escuela ninguna usaba caravanas o pulseritas. No importaba qué mamá lo pidiera. En la Escuela la burla no estaba permitida. La segregación a los compañeros tampoco. Aprendimos a mirarnos, a ser compañeros. Aprendimos a organizarnos entre nosotros y a decidir, sin recurrir a la autoridad, porque Elvira nos motivaba a decidir, orientándonos para ello. Aprendimos a disfrutar la mística de pertenecer a un grupo, a escuchar la música adentro del cuerpo, a respetar los silencios, y a emocionarnos con la magia de danzar.

La Escuela era y es un oasis de libertad en la opresión innegable de una comunidad pequeña. No es nuevo para nadie que cuanto más pequeña es la comunidad mayor es el control social y por ende menor la libertad individual (de Hegel a esta parte, son muchos quienes lo han demostrado). Melo es el interior profundo. Es en ese contexto dónde la Escuela se transformó en un semillero de libertad. Donde ser, pensar y sentir distinto era válido. La clase comenzaba con una breve charla, en la que a partir de nuestros cuentos de niños o adolescentes, María Elvira lograba hacernos pensar o cuestionar desde el más profundo respeto a nosotros (aún niños, aún adolescentes) y en ejercicio de las mayores virtudes de cualquier maestro: la sabiduría y la tolerancia.

Bailaron mis hermanas, mis primas, bailan mis sobrinas y ojalá algún día bailen mis hijos. Después de algunos años en los que pensaba que se podía transformar el mundo, me di cuenta de que la única forma tangible y viable de cambiar el mundo es transformando personas, incluidos nosotros mismos. Y la Escuela nos ha transformado a muchos. Muchos que hoy nos encontramos en Montevideo y entre quienes existe una especie de sensibilidad compartida que nos hermana. Aunque no nos veamos con asiduidad nos fundimos en un abrazo cómplice, aunque nuestras cotidianidades no se crucen ni por asomo... Nosotros somos los que fuimos a partir de aquel oasis de libertad.

La Escuela ha sabido darle un espacio a la danza en Melo, jerarquizándola, democratizándola, difundiéndola. Un ejemplo de ello —que al lector desprevenido puede sonarle banal— es que hoy no sólo los "alternativos" bailan. Todas las "populares" del pueblo, bailan. Y los adolescentes ya no se burlan, y la muestra de fin de año se hizo tan conocida como "el baile" de los sábados o las "criollas" de octubre. Podrá sonar muy lineal y simplista la terminología, o exacerbadas las conclusiones que del impacto de la Escuela extraigo, pero cualquiera que haya pertenecido a una comunidad pequeña (y más aún si intentó o hizo algo distinto a sus pares) sabe de la importancia que tiene para el desarrollo individual y para la libertad personal esto a lo que me refiero.

Entonces claro que creo que, mi hoy amiga María Elvira, no se equivoca al decir que la Escuela de Danza de Melo es uno de los grandes sentidos de su vida. Porque ha transformado personas, y a través de ellas, un pequeño mundo... y entonces... ¿quién le quita lo bailado?



Fotografía: Natalia Viroga.
Alumnas de la Escuela de Danza de Melo, diciembre 2013.

Franja

Una franja roja, sinónimo de piel. Línea de sangre más allá de la vena, espiral oculta en la cabeza oculta, en la comba de un fragmento. La prima parte, el segmento, la raja sobre el muro, una franja roja, lo que se presenta, lo que se vierte dentro.
Atraviesa la pista. Estelas de su aliento tras su cuerpo: lo que no está; lo que es del racimo de su ventura; el jugo de su secreto rojo; un núcleo breve, encubierto.
Una franja roja cruza el terreno. No hay y se adivina, una cabeza sin noción de mis ojos que la miran, de mi corazón vigía piel que se transforma y velo. Su cuerpo apura sensaciones en el mío.
Intuyo la danza, el giro, las rodillas, la zona que abarca se funde en mi mano que palpa lo que no acaricia. El rostro velado de la bailarina pegado a la tela muda, como si de humedades, sonrisas y del párpado que mira, nacieran el color, la vocal, la brisa.
La expresión invisible de sus ojos, el borde de un fuego íntimo, hiende la franja, cristaliza la transparencia de su ser entero en el ribete de la flama. En el vértice del ángulo, en el indicio del espacio, lo que la profundidad sostiene desde el pie, una interjección sin cabeza en la curva de su alma. Afuera, afuera lo que su cuerpo baila, lo que su cuerpo atenta.
Reserva la mirada. Ve púrpura, sí. Pero ¿qué ve la bailarina dentro? ¿El olor de los recuerdos? ¿Qué sabe de este espectador atento, qué sabe de mis ojos dibujando la luz de su cadera, la de sus pies, sus senos; qué sabe de su voz vibrando en mi esternón abierto? Nada. Acaso, sabe mi cuerpo.
Se agita la tela roja, se abre en el pliegue de un desierto trazado en el borde del pasaje, lo que deviene del azar; más que fuego, sangre instalada en el espacio, pincelada de una ausencia, un gesto incierto.

Poema creado a partir de Franja, perfomance/instalación de Carolina Besuievsky.
Estreno, 9 de diciembre de 2012. Solos al mediodía. Sala de Eventos del Teatro Solis.



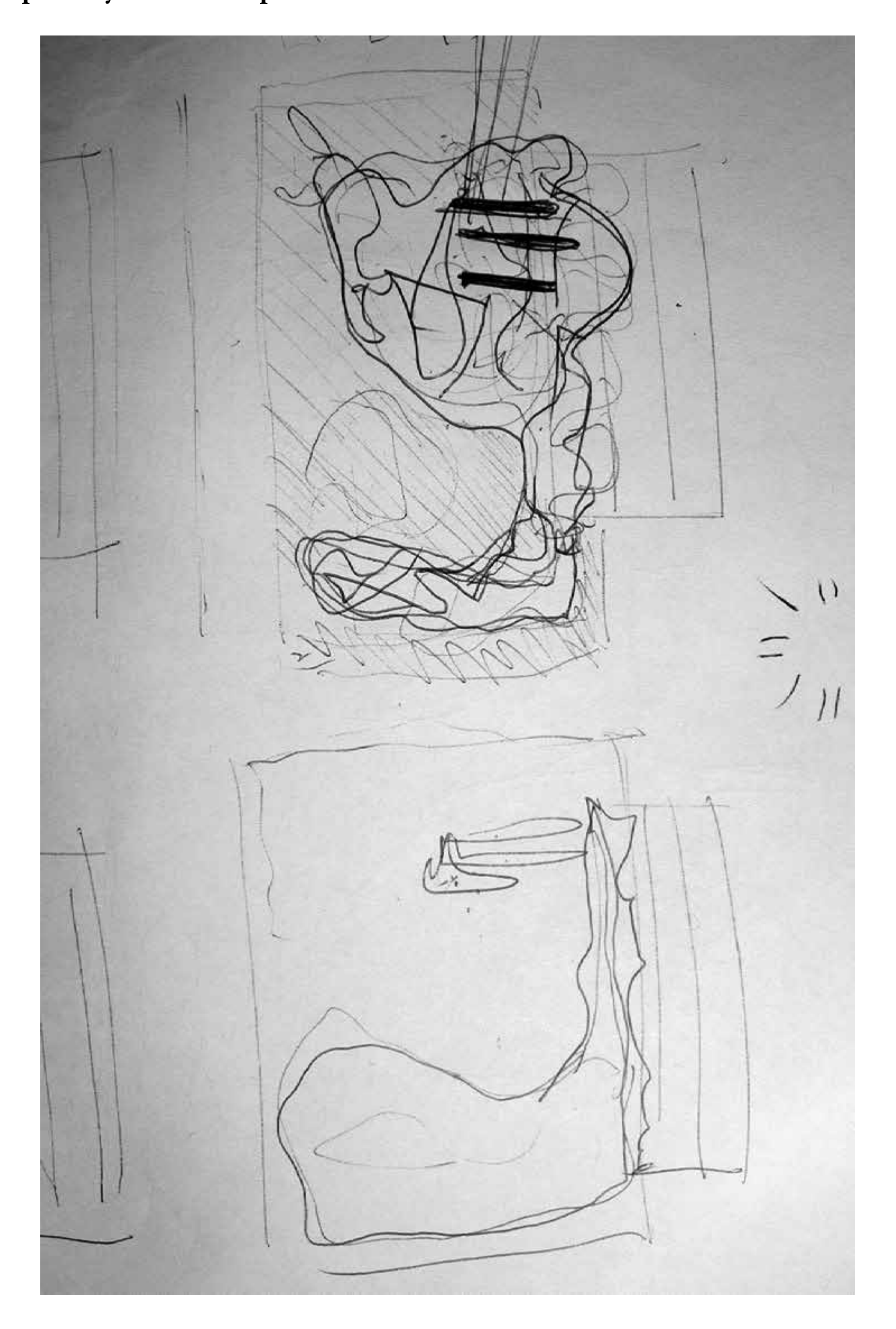
GONZALO DÉNIZ, VERA GARAT,
TAMARA GÓMEZ, SANTIAGO TRICOT,
LUCÍA VALETA

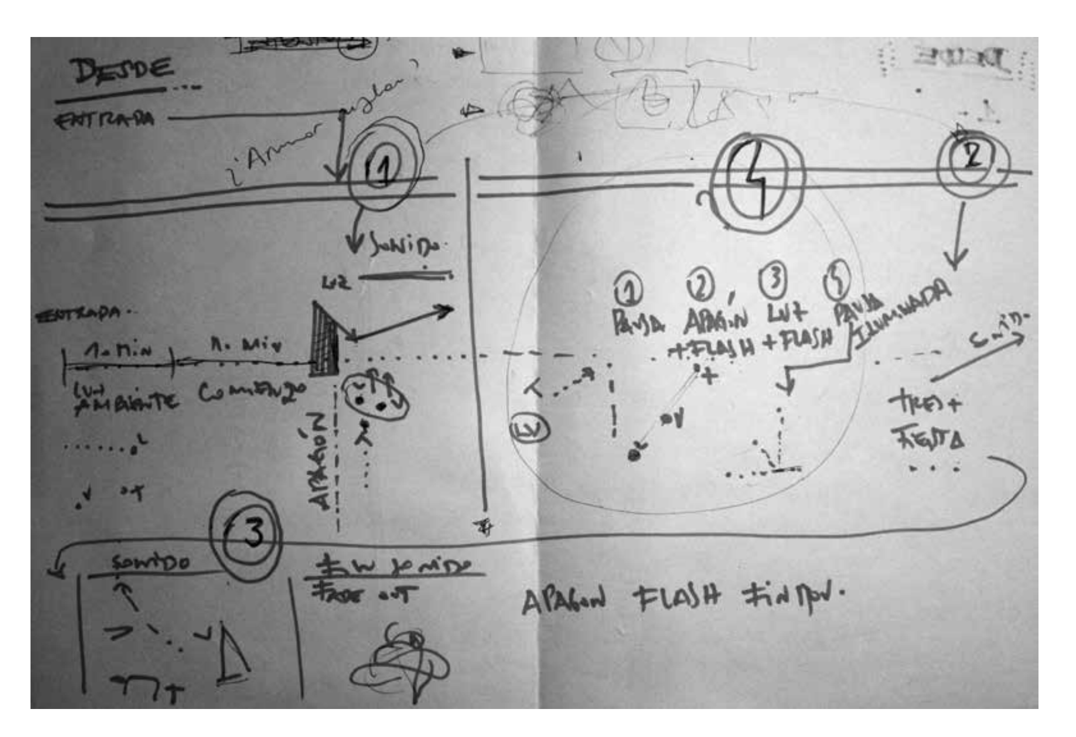
DESDE

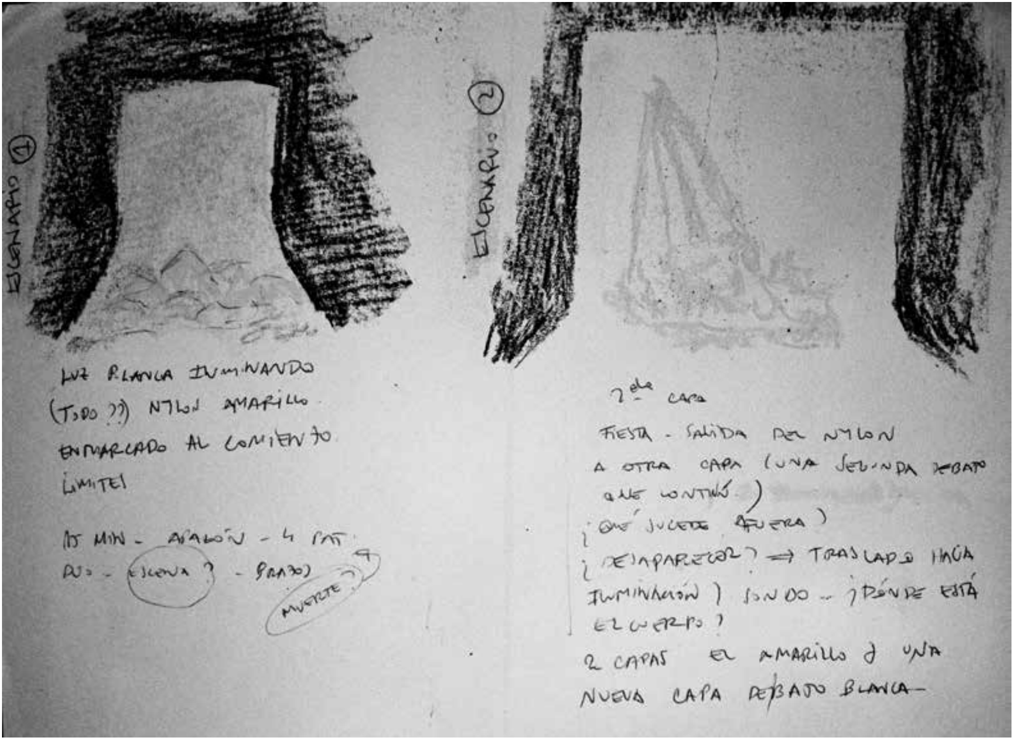
Ejercicio asociativo después de improvisar - Desde

repetición / sonido de la repetición / ¿qué es lo que se repite? / un abrazo / el peso / la distancia / cambio de rol / ritmo pelota / sacudir / ¿cuál es la sensación del cuerpo en movimiento? / movimiento espontáneo / jugar con el número tres / relación indirecta / 10 minutos de silencio - quietud / ¿qué es lo que estoy haciendo? / ¿que sentido tienen estos dos cuerpos quietos, acostados en el espacio? / Sensación de quietud / movimiento interno / agujero de la cara / mover el peso / ebullición - de 0 a 1 millón / hombros / omóplatos / acción y sonido del golpe / alitas de pollo / preocupación común / una danza / insistencia en lo inmóvil / lo lento / la repetición / experimentación / ¿qué sostengo? / ¿qué me sostiene? / ella que nos visita / tres estados / quietud / 3 estados
45 minutos - vibración, pelota, nylon, drypen
vibración, no salto / dibujo rayado / corazón / en nylon, en cuerpo, en ropa / la risa a los 30 / flojera, blandura, coger / el dibujo / pausas, descansos / ¿en qué estamos? / amarillo, ¿el cuerpo? / ¿qué color? / Sub mundo, repetición, algo que aparece y desaparece. Sacudones blandos, sacudones dormidos / sacudones cómplices, sacudones bailados, sacudones enojados.

Apuntes y bocetos del proceso.







1* Luz de sala
2* Apagón
3* Entra sonido (TRACK 1) + a los 30 segundos entra luz general a baja intensidad -fade in (duración 5 minutos)
Se instalan, se presenta en el espacio a los 3 minutos intermitencia leve
4* Puntuales no generales (10 minutos)
5* Sonido se va (1,5 minutos sin sonido) movimiento a contraluz (antes del apagón)

6* Apagón total (30 segundos)
7* Apagón con frentes cenitales fríos a 20 % (2,5 minutos)

8* Vuelve luz (cuatro patas) diagonales/calles baja intensidad + nylon fondo
Sonido acoples (track 2) Vera y Tamara aumentan intensidad del movimiento
9* Aumenta intensidad lentamente, luz de diagonales/calles cuando Vera se para

10* Apagón + estroboscópicas. Lucía cuatro patas. Comienza con parpadeos inconstantes y sube intensidad y frecuencia (2,5 minutos)
11* Vuelve luz con contras general + estroboscópicas (45 segundos)
12* Se van estroboscópicas, Tamara toca nylon fondo
13* General + calle 1 (sube intensidad) + contraluz

14* (TRACK 3) Tamara avanza en diagonal (5 pasos) calle 2 y 3 (5 segundos).
15* Sonido off cuando Tamara recoge nylon cerca de Lucía.
16* Fade out luces diagonales/ calle 1, quedan solo calle 2 y 3 Línea de las tres en el frente
17* (TRACK 4) Fade in. Tamara toca hombro Vera
18* 5 segundos se prende calle 1 + diagonales + nylon
19* Vera movimiento nylon. Luz general + calle + contra
20* Nylon al costado de la escena + frente frío ABIERTO y difuso

21* Las tres en línea. A los 2 minutos entran estroboscópicas
22* Al minuto fade out general de luces (duración 1 minuto) menos estroboscópicas + Fade out sonido (1 minuto)
23* Quedan solo estroboscópicas (30 segundos)

24* Apagón general.

La propuesta consiste en tres textos producidos a partir y con los cuerpos que danzan, ya desde el lugar de escritora-espectadora, ya como creadora-intérprete. Presento tres experiencias de escritura, en las cuales aprovecho el poder ficcional de la danza para generar una rizomática, migraciones por los gestos y las virtualidades que produce el movimiento, contaminación entre el cuerpo-signo de la danza y el signo-cuerpo de la escritura, experiencias que siento muy ligadas al trabajo en improvisación.

Migraciones está estrechamente relacionado con las impresiones y marcas que me deja la muestra final de un seminario. Lo escribo a poco tiempo de haber realizado por segunda vez dicha muestra, y en su signatura se almizclan los movimientos y las voces de los bailarines y del público, la huella de la iteración de una coreografía abierta a la improvisación, las imágenes vivas que hilaron una particular historia, productora de escenas que también fueron canales, puertas y transcursos, por cualquiera de los cuales siento que alguien podría empezar a meterse.

Ejercicios de danza y escritura surge como escritura automática a partir de la improvisación de dos compañeros, en el marco de un proyecto-taller, enfocado en explorar las relaciones entre el bailar y el escribir.

En DEspacio trabajo una suerte de guión literario, que más que pautar o volverse memoria de los movimientos y momentos de una intervención de danza contemporánea, se deja llevar por las imágenes y los recuerdos propios y grupales de quienes llevamos a cabo tal intervención (homónima) algunos meses antes.

Migraciones

Rascaba la pared queriendo meterse
hacía que trepaba, que caminaba, que se acostaba, ponía su frente en la pared para rodar

Una pared es una cosa muy alta

Después de una pared, una pared la continúa
continúa hasta una pared que crece
para convertirse en una pared que no se alcanza

Una pared tiene la altura del cielo

Siempre viene alguien que no mira, que mira a quien la rasca, a quien la trepa, que mira todo el esfuerzo puesto en trasvasar. Una cabeza se pone en su nuca e invita, una cabeza se apoya, la extiende a que abandone la subida. Nunca alcanza, una cabeza se hace cuerpo porque ya lo es y ahora son tres cuerpos los que ondulan. Hay un cuarto que se acerca. Ya podemos seguir, ya podemos volver

Venían en oleadas. Se concentraron en el rabillo pero nos miraban de frente: esa es la señal. Nosotros estábamos formados. Esperábamos por ellos

¿Pero por qué?
Queríamos un público
Queríamos ser parte de lo que quiere ser mirado

Van a estar más cerca
Van a pasar en línea por la calle que forjamos
No los ignoraremos:
Acabarán con nuestra danza

Hasta ahora, nuestra pareja conocía un solo juego. Pudimos jugarlo hasta el cansancio pero estaba previsto que vinieran. Siempre arriban. Nos hablan de apertura del espacio pero vienen en malón como un cuchillo. Acabarán con nuestra danza. No creemos en su pacto. Aceptaremos su figura si ellos llevan nuestro ritmo

Hacemos un todo
Vamos juntos hacia el fin del mundo
Al fin del mundo donde empieza una pared

Trazamos un espacio entrevisto. La primera vez que vinimos aquí lo contemplamos, luego le dimos la espalda, luego lo atravesamos, lo cruzamos al salir. En aquél momento queríamos formar la alfombra. Por eso, cada uno fue una estrella y se tocaban

¡Expandan la ruta!
¡Ya nos esparcimos!

Creamos nuestros propios códigos. Harán terreno. Los otros, surcando

Volvimos a correr a la muralla. Nos formamos ante la pared y damos el aviso. Bajo este techo estamos. No está claro nuestro límite, el del público. Cuando den la señal, hay que llevar la norma al centro. Al centro de mi estrella. Unida en los extremos. Hacemos un conjunto

No es un muro la pared

Ahora
Vamos a entrar bailando

Ejercicios de danza y escritura

golpea pregunta escucha
glopea pregunta escucha
corporal y de conocimiento. Caminos cuidadosos. Espera, eso no me lo pidas, hay otras cosas como un polvo de incienso mezclado con tierra. Cautela. Y tierra.

Orientación y regreso. Lentitud y frotación. Acerca eso a ti. Acércate a eso para entender desde fuera desde el lugar donde eso habita. El aleteo. El repicar de unas piedras pequeñas. El quiebre de una hoja. El viento ha cambiado y ha subido otro tanto la temperatura

Líneas en el aire búsquedas distintas. Qué hay ahí. Qué buscas quién eres. Donde está mi pasado, en qué mundo de olvido. Alguien viene. Ya estaba desde antes. Aparecida. En qué época nos encontramos en esta misma que hacemos ahora. Proliferas. Con un solo golpe en la madera alcanza. ¿Alcanza para qué? No deberías preguntarme eso. He pensado demasiado. Mejor es poner todo un peso en la espalda y ver crecer un demonio, una pesadilla colgada de mí, persiguiendo mi descanso

He dormido muchas horas. Conozco el camino de vuelta. Llamo. Llamo. Es inútil. Saldrás cuando la voz o la campana. ¡Ay! Destino el mío. ¿No querías acceder a tu pasado? La oscuridad sonora es mi paraíso. No huyas. Yo también conozco el estanque. Una sombra autónoma junto a mi cuerpo crepitante en posición de explorar la nube. Llamo. Llamo

Dame luz. Podría ahogarme en este fango. ¿Por qué bajamos tan abajo? Tan hondo. En este calabozo apenas aire. Es cuestión de acomodar los contactos. Toda respiración se altera con la nueva postura. Escucha. Todo lo que hablábamos ahora. Signos signos signos

DEspacio

La primera posición es un hilo

En el puente escalón hicimos la maqueta de lo que no saldrá. Hacia esta porción de ojos nuestra primera posición es un hilo, donde un espacio a cada lado permite que puedan pasar. Pero nadie se anima a pasar. Nadie se anima porque el hilo que encordamos llega a la ladera. Será que la forma no crea un vacío en su contorno. Lo corpóreo lleva el espacio más allá. Si estiráramos el hilo veríamos que no termina. Que se disuelve en la modestia del ojo

La primera acción es enredar el hilo

En cada intención llegar al punto que desconoce la intención. Pero en lo imprevisto el movimiento es claro. Llegar, pausar. Un silencio apertura se reorganiza en la flexión de sus partes hasta que la lenta marcha de la porción de cuerpos, detrás, profana la huella del hilo. La maqueta ha claudicado

La consigna cambia hacia la fase Estrella

-que vuelve a ser alfombra y recorrido. A la entrada, junto al monumento, el primero de nosotros cuyos talones tocan la punta de los pies del público, se erguirá y caminará entre los brazos abiertos hasta el final del camino. Luego lo hará otro. Y el siguiente. Y otro más. En el último paso rearmará su estrella para que el surco siga. Que atraviese el mármol y se expanda hacia la tierra

Hacia la tierra de los doce caminos

Esparcimiento de las partes
Retorno al individuo

Abro un hueco en la casa de los vidrios,
vientre de un seco mirador
Quiero mostrártelo como si hubiéramos nacido ayer
y no conociéramos un sitio similar

He trabajado esta tierra
He trabajado este árbol
He trabajado el hormigón, la galería
Conozco los bordes del estanque
El centro de agua
El círculo donde las flores caen
La dureza y la humedad del puente
Las columnas fueron mi escondite
pero luego de la pausa, Diana corre entre ellas

Vamos a correr con Diana

Hemos vuelto al cuerpo. Es la circulación de la sangre o el fervor del tránsito y el cruce. La porción asomada nos mira correr el vano la columna el vano la columna la línea de talones parar correr atrás seguir el vano la columna ruido de los pies quién está frente a mí. Hay que tomar la decisión. Ella se gira y vuelve a correr la sigo detrás vienen hacia allí

Ya sueltan el peso en el pilar

Sostenerme o disputarle su función. Forzar es un intento de acabar con la columna. Tirar su cuerpo abajo, hacer la luz. Pero ellos son gigantes guardianes de la sombra. No lo lograrás... ¡Han cambiado la estrategia! Escucha: haz la burla bajando la cabeza y levanta los pies. Invierte tu columna hasta alcanzar el agua y ya se escurren hacia allí

La danza de liberación del agua

se parece a la maquinaria de un reloj —van entrando a rolar. Al momento las piernas se hacen llaves y la combinación exige repetir el giro, ondula el mar. Abrir la grada. Siempre sobre tus caderas, zambulle torso y brazos, al girar apoya el vientre, cruza piernas, cuando la espalda torne vertical, vuelve a abrir. Ahora repítelo. Avanza, de nuevo, otra vez, la onda recude sobre sí. Hasta volverse dique —extender, descansar... Alguien corre a la comba de piedra y otros lo siguen. ¡Todos al puente! En el borde formando un frente de espaldas

Al bajar, la espalda leva el bote de piernas
el bote levándose al cenit

Vuelvo la espalda y los animales
lo vuelcan a un costado

Para entrar

Subimos por el puente húmedo, la espalda un horizonte y las manos y rodillas cuatro extremidades en la piedra. Rugoso hasta que el borde sorprende melenas o

mechones. Llegar al agua y flexionar en espasmos las patas delanteras. Es el instante antes del ruedo —Camilo empieza a rodar—, ahora prevalece la máquina escalón —movimento mecánico y recto

El escenario está cerca y empieza a latir

Pero no. Los animales. Y anunciamos la muerte de la previsión. Es el descenso luego de escalar, es escalar aún. El escenario es un lugar en construcción y su frontera no obedece a la máquina. Sin embargo, también se mecaniza. Eso se advirtió. Cruzar el proscenio y seguir es un guiño a la nueva estrategia

Entrar al escenario

Ruedan los cuerpos hacia el borde anónimos cuerpos estampida de cuerpos temblor de la caída de los cuerpos hasta rozar el agua y amucharse amontonarse cuerpos cuerpos sin gracia tras la máquina y su defunción hacinación de cuerpos al borde de caer

Salir

El precipicio

está aquí abajo y por encima. Corremos hacia lo que empieza más allá. Subir la grada. Más arriba. Subir al muro. Sentarse en el muro. Pararse en el muro. Tirarse ¡ya! Caer los cuerpos tan arriba en frenesí. La segunda tanda de cuerpos se tira y al caer gritan pisos y suelos y capas. Es un salto con impulso y dan ganas de reir

.

.

.

¡Mirá! Bajamos tan abajo que encontramos de todo. Por ejemplo, dimos con...

zapato

gorra

aro botella

chancleta pelota

aro

chancleta
gorra zapato
pelota

bastón

capaz que cualquier cosa es un objeto a mostrar, un objeto cualquiera va arriba. Desde el sólido vacío al que nos fuimos, sin embargo, nadie lo coloca. El objeto se tira. Será visto. Se olvidará

...recudíamos en el contraste. Por ejemplo, pasábamos de humano a animal con dos gestos. Desgastábamos el contraste: eran solo un par

...o tentar el borde, recorrerlo... se puede quebrar de un momento a otro. Así, el borde se estiraba. Era parte del juego de las dimensiones o los hilos

Después de la muerte y la risa, cambia la postura. El espectáculo se reorganiza como si nunca fuera a concluir y los animales trepan desde los confines de la tierra hacia los edificios. Arañar el piso rápido a la reja fría colgarse y mantener. Pero la última, la mensajera, cruza sin descanso y se afirma en la nueva ubicación. Avisa del ritual

Ritual

Forman un bloque erguido de humanos cuyo primer movimiento consiste en saludar los puntos cardinales. Entonces el más pequeño del grupo se deja caer. Los demás lo suben con sus manos estirando los brazos de modo que este yace arriba cara al sol. Silente procesión: el más pequeño comienza a brillar y una vez que su cuerpo se vuelve dorado lo acercan a una rama y trepa hacia la luz

Otros miembros trepan a su vez hasta que una de ellas da su peso al grupo. El móvil la transporta arriba y boca abajo. Al círculo donde las flores no dejan de caer. Allí la depositan pero apenas la sueltan comienza a gritar. A GRITAR. Su grito despierta el oído del edificio y asoman otras porciones de cuerpo. Observando. Expectación.

Corremos hacia ella otra vez. La rodeamos. Grita y su grito sube por los pisos —al balcón asoman a gritar. Grita y su grito quiebra la escisión. Hasta que llegue el último. Hasta que estemos todos

No podemos llegar todos. Una rama se quiebra, se abre un pozo. Ahora nos dispersamos y cuando alguien grita vamos por él. Hasta calmar el grito. Pero el grito se hace con el cuerpo y al caer el cuerpo grita. Acudimos, no llegó a caer, lo volvemos a parar. Apoya los pies en la tierra y vuelve a correr. Nos separamos pero cuando caigo y grito, acorren, sujetan, me dejan seguir. Pero ahora cae uno y se va al suelo. Están cayendo y nadie los sujeta. Son más cuerpos y hacen ruido. Cinco, siete, diez. Nadie los levanta

Laura corre sola entre los cuerpos

.
.
.

Pero la tierra así como recibe vida, da

Ante el ojo humano, es lento y constante el impulso hacia la luz
La tierra es suelo e intersticio. Se puede abrir
Para que afuere el tallo. El tallo crece, desarrolla
Contorsión y apoyo de las patas delanteras o renacer insecto reptil

A cada especie un juego

—Siempre hay consigna. El resto es bastante libre... ¿No te parece que cambiamos de juego muy rápido?
—Siempre está cambiando, incluso con la pausa. A un juego le sigue otro juego. Pero ¿qué juego es?

Especies de juego:

_Estarse quieto es expulsión

Si algo adoptó una posición, entonces algo lo sacará. Quita a un compañero, luego otro esquiva para congelar sobre sí. El primero deja su posición para adoptar la del tercero y lo quita. El tercero va por el segundo, para ubicarse en su lugar. Haz tu postura, tus compañeros de juego la cambiarán

_Repeler a la tercera

La que viene, volverá. Melaza o contact entre dos. Podría ser furioso, pero aquí no es. Una tercera quiere sumarse a la danza y la excluyen, regresa y la repelen, prueba otra vez y consigue su objetivo, y es otra la tercera a quien se aparta. Es como aquel cuento de Kafka en el que eran cinco amigos y cuando venía un sexto, dormía afuera

_El hilo de la cadera

Flexionan. Bajan. ¿Viste que una se agachó y las otras dos cangrejo? Se sentó y quedaron acostadas. Vi que soltó los brazos y el torso y dejó girando la cintura. Apareció una araña y la otra doblaba apenas las rodillas. Porque la que cambia de altura, tira el hilo de cadera y reacomodan. Por momentos sincronizan y el hilo es la cadera de todas

_Fuerzas contrarias

Se me cruzó el que arraiga al suelo. Sus raíces hunden hacia arriba y tironea hacia atrás. Ella se suelta y corre, pero otra se pone por delante para impedirle seguir. El que arraigaba escapó. ¡Pronto! Los otros cuerpos lo alcanzan y presionan, cinchan,

extienden las extremidades haciendo fuerzas contrarias. Lo estiran. Esfuerzo, fricción. Es como si no dejaran de apretar los dientes

_Contra gravedad

O la permanencia del móvil/lo cargado. Ahora la llevan sobre hombros. Ahora la dejan y y ella y un compañero cargan otro cuerpo, hacen comba con los brazos, panza sobre el suelo, reorganizan los apoyos y levantan al tercero. El cargado cuelga oblicuo entre dos torsos. Te organizas para vencer la gravedad al cargar a otro. Luego sueltas tu peso, te dejas izar. Son tus compañeros que la desafían

ATENCIÓN: Todos los roles cambian (Consigna general)

Cada juego se basa en la noción de pies y camina hacia la puerta delantera
Atrás queda la jungla, su maraña
Vuelta al mármol con el espacio al cuerpo, expansión despacio, desencordado en hebras, tejiéndose

Bajamos la escalera y nos formamos

Para que el hilo extienda

Porque el espacio se les va. Conducimos el espacio largo en la vereda —salir corriendo a gritos, ¿salir? Ir gritando hasta la esquina hasta doblar, no puedes ver. Dejar espacio a la porción de cuerpos que lo ocupa y lo transita. Que lo habita también. Porque nos miras correr, porque miras que se van. Este espacio que se aleja es. Ahora tal vez pienses que cualquier espacio se puede usar. Que el lugar mismo de tu cuerpo está en la mira. Así nos metimos entre ella y vos y reptamos por los bancos, los soprendimos por detrás. A veces no te dejaba ver el escenario. O me ponía a mirarte

¿Qué es la expresión corporal?

La expresión corporal es una actividad artística, especifica dentro de la danza, que sobre los ejes de educación, arte y salud, se enmarca en una línea de educación por el arte.
Consideramos a la expresión corporal como un lenguaje artístico que posee su propia autonomía; su fundamentación, sus contenidos. Los recursos didácticos, su metodología y objetivos son específicos y propios de esta disciplina.
Al considerar a la persona como una unidad biopsicosocial e histórica, la expresión corporal apunta de este modo a la construcción de un lenguaje en la Danza que exprese el mundo interior de cada persona, su manera única y particular de ser y estar en el mundo, y de dar significación al mundo, en el marco de un desarrollo creativo y estético que valora tanto los procesos como resultados.
La expresión corporal rescata lo lúdico y lo espontáneo, la adquisición de nuevos lenguajes de movimiento, la capacidad de improvisar como la de elaborar obras.
La Expresión Corporal en su praxis, pone de relieve la relación existente entre la construcción de la danza propia y la construcción del sujeto que afirma su identidad al revelarse como autor e intérprete de su creación. Elevando el lenguaje del cuerpo a la dimensión de secuencias significativas como expresión total de la persona.
Es una manifestación artística, que involucra la sensibilidad, el sentido estético, la creatividad y la comunicación humana.
En Argentina nace esta forma de danza a través de la creadora Patricia Stokoe, y se desarrolla en plena dictadura militar en la década de los años 70.
Hoy, contamos con las Carreras Universitarias de Licenciatura y Profesorado en Composición Coreográfica con Mención en Expresión Corporal.
Esa raíz que marcó Stokoe, se fue desarrollando durante los años 70s, 80s y 90s junto a muchos otros colegas; hoy nos toca a los licenciados, profesores, y artistas de esta disciplina, continuar con la profundización e investigación para crear con seriedad y compromiso, así como develar, y romper mitos de la expresión corporal.
"Se dice de mí...": Sirve para "asistir al teatro", "para solo, el nivel inicial", "para que bailen los que no pretenden ser artistas", "es la prima boba de la danza contemporánea", "es para trabajar lo terapéutico", "es para personas con ciertas, dificultades motrices", "se tocan todo el tiempo", "solo se saben mover como amebas", "no hay obras de expresión corporal"...etc... etc.

Derribar mitos y modalidades que se crearon en otros tiempos, con otros fundamentos de las relaciones humanas, con otros paradigmas sociales (dictaduras militares) y de la expresión del hombre. Algunas de esas frases y sensaciones en la actualidad carecen de sentido.
El abordaje que en el aquí y ahora, se intenta transmitir y exponer en este texto sintético, se relaciona desde lo pedagógico y desde la creación de obras, un modo tal vez diferente a cómo se la conoce en estos últimos veinte o treinta años.
Hoy podemos fundamentar esta danza desde una mirada actual, que está totalmente enriquecida por su contexto y sentido de libertad y búsqueda de un ser humano integral.
El "hacedor" de la expresión corporal hoy en día tiene otra responsabilidad que hace 30 años atrás. El origen es el mismo, pero desde ahí partimos, con muchos contenidos para abordar el movimiento, la integración. En esas elaboraciones, profundizamos, creamos, conceptualizamos, enseñamos cómo aprender a encontrar el propio lenguaje de movimiento, de manera grupal y con profundos procesos creativos.
La disciplina de la Expresión Corporal, logra herramientas y técnicas, contenidos y metodología así como objetivos y abordajes específicos que la sostienen.





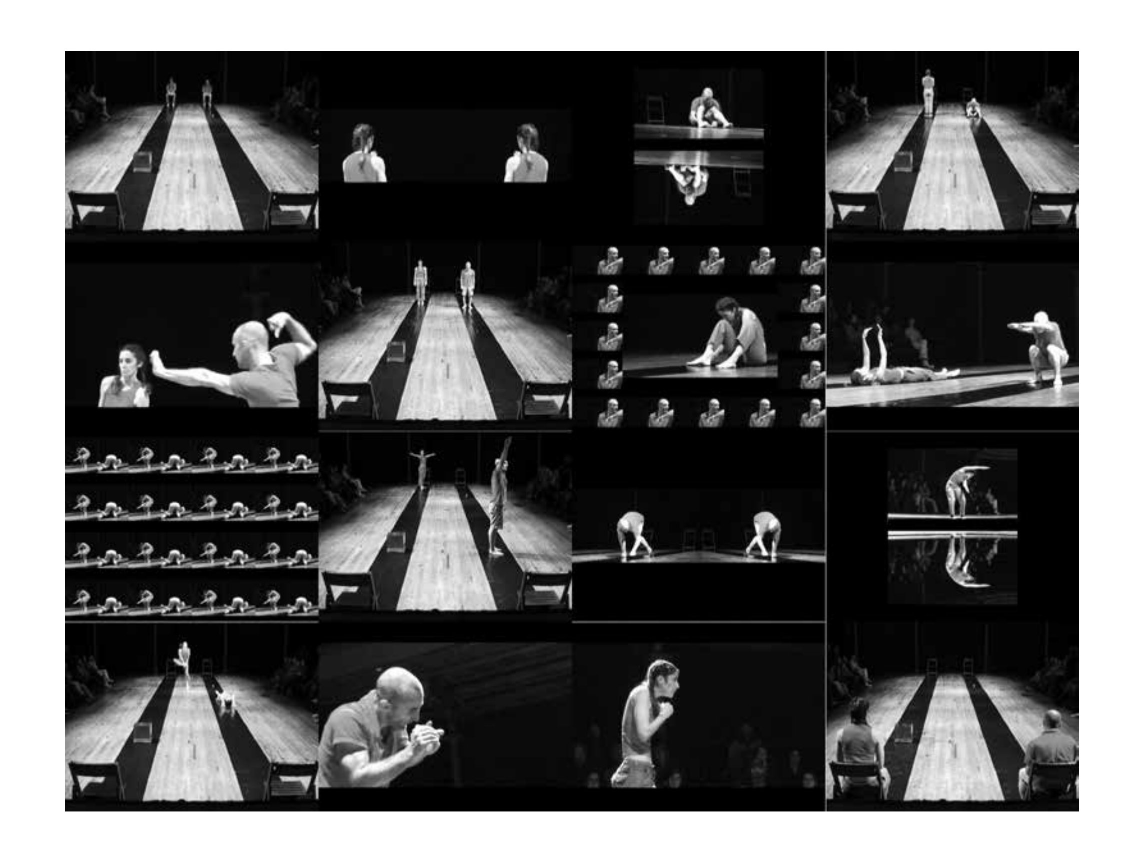


Bibliografía:

Ana María Porstein (comp.) “La expresión corporal. Por una danza para todos. Experiencias y reflexiones”. Cabana L.G. y Auspitz K. Capítulo74: “¡Los maestros primero...! Cuando de enseñar expresión corporal se trata”. Edit. Novedades Educativas. Colección 0 a 5. Tomo 54. 2003 Argentina.
–; (Comp.) “La expresión corporal. Por una danza para todos. Experiencias y reflexiones”. Capitulo112: “La expresión corporal como lenguaje artístico. Proyectos y estrategias”. Jaritonsky P. Edit. Novedades Educativas. Colección 0 a 5. Tomo 54. 2003. Argentina
Bachelard, G. “La poética del espacio”. Edit Fondo de Cultura Económica. 1980. México
Calais, Blandine G. “Anatomía para el movimiento”. 3 Edición. Edit.Liebre De Marzo. 1995. Barcelona
Dropsy J. “Vivir en su cuerpo. Expresión corporal y relaciones humanas”. Edit Paidos. 1987 Argentina.
Gardener H. “Educación Artística y desarrollo Humano”. 1edición, Edit Paidos.1994. España.
Guido R. “Expresión Corporal, encuadres, nexos y diferencias con otras prácticas”. Ponencia del primer congreso de Artes del Movimiento, IUNA. Dpto. Artes del Movimiento 2002. Revista Kine 2005. Argentina.
Grondona L.y Díaz N. “Expresión Corporal, su enfoque didáctico”. Cipea-arasy. 2*edición. 1999. Argentina.
Kalmar D. “Que es la expresión Corporal a partir de la corriente de trabajo creada por P. Stokoe”. Grupo Edit. Lumen-Humanitas 2005. Argentina.
Keleman S. “Anatomía emocional”. Edit Desclée de Brouwer, 1997 España.
Le Boulch, J. “Hacia una ciencia del movimiento humano”. Introducción de la psicokinetica. Edit Paidos. 1991. Argentina.
Le Breton, D “Antropología del cuerpo y la modernidad”. Edit Nueva Vision.1995. Argentina
Lowen, A. “La experiencia del placer. Vivencias corporales, creatividad, y bioenergética para alcanzar una vida más plena”. Edit Paidós 2002.Ibérica, S.A.
Malajovich A. (comp). “Recorridos Didácticos en la educación inicial”. Cuestiones de Educación. “A muchas preguntas, algunas respuestas. La expresión corporal en el nivel inicial”. Jaritonsky P. Tomo 30, 2da impresión, Edit Paidós. 1998. Argentina.
Merleau-Ponty, M. “Fenomenología de la percepción”, Edit Fondo de Cultura Económica.2003. Argentina.
Moccio F. “Hacia la creatividad”. Edit. Aucan. 1997. Bs As
Nachmanovítch S. “Free Play. La improvisación en la vida y en el arte”. Edit: Planeta. 1993. España.
Penchansky M. “Andar. Experiencias y fundamentos para una didáctica de la expresión corporal”. Edit. Ricordi. 1994. Argentina.
Tambutti, S. “Herramientas de la creación coreográfica. Una escalera sin peldaños”. Creación Coreográfica. Edit Libros del Rojas. 2007. Argentina.
Terigi, F. “Artes y Escuela. Aspectos curriculares”. Ed Paidos. 1998. Argentina.
Stokoe, P.“Expresión Corporal: Arte, Salud y Educación”. Edit. Humanitas ICSA, 1987/90, Argentina.
–; “Expresión Corporal, Guía didáctica para el docente”. Ed. Melos-Ricordi, 1978/86, Argentina.
Stokoe, P y Sirkin, A.“El proceso de la creación en arte”. Edit Almagesto, 1994/95. Argentina.
Winicott D. W. “Realidad y juego”. Ed. Gedisa. 1972.Buenos Aires.







Humano interior



Investigando en el campo de batalla

Texto realizado durante el proceso de creativo y montaje de la obra "who's bad?" de Eugenia Silveira Chirimini



"Investigando en el campo de batalla" le llamo al proceso creativo de la obra who's bad? Es una obra de danza contemporánea en la que me involucro como directora e intérprete. Comienzo el proceso de creación a finales del 2012 y lo retomo a principios del 2013. En junio y julio del mismo año inicio el montaje de la obra en la ciudad de New York en el estudio bax en Brooklyn y continúo en Montevideo en el Taller de Danza y Creación Casarrodante.

A través de la obra intento simular, investigar y transitar "un campo de batalla" en el que dos mujeres luchamos poniendo en juego nuestra corporalidad desde nuestra esencia más animal. Durante el proceso creativo me intereso en investigar sobre diferentes ideas como: la dualidad, el comportamiento humano, la fuerza física, la mimesis, la repetición y el instinto animal a través del movimiento.

"De la dualidad a la unidad"

"Mientras exista el cuerpo material, habrá acciones y reacciones producto de las modalidades materiales. Uno tiene que aprender a ser tolerante frente a dualidades tales como la felicidad y la aflicción, el frío y el calor y mediante el hecho de tolerar dichas dualidades, uno debe liberarse de las angustias, que se derivan de la pérdida y la ganancia".

Bhagavad-Gita, Swami Srila Prabhupada

A través de la relación que se establece entre nosotras buscamos la fusión de cuerpos para alcanzar la unidad. Ésta unidad que derive en el todo, que invoque la imagen de un "ser" de dos cabezas que se ensambla, se complementa y se transforma...
No existen jerarquías la igualdad de condición es la que prima, una instruye a la otra y viceversa. En la batalla de la "fusión de cuerpos" no se percibe quien es quien. Caminos que van paralelos y que en momentos se unen, dejando a un lado la individualidad.

El estado de separación en el dúo nos genera la batalla, el conflicto entre las dos, pero cuando se da la unión, se abre la posibilidad de que acontezca un momento de armonía física y espiritual para complementar y transformar nuestros cuerpos.

Mimesis

La imitación es un elemento puramente social, el acto de imitar se nos impone desde los comienzos de nuestra existencia como seres humanos sociales. El cuerpo es el instrumento más concreto del hombre, el más cercano, el que más conoce, el que le es más natural. Cada individuo debe aprender a comportarse según las reglas de la autoridad social en la se está inserto, muy pocas veces actuamos con naturalidad. A partir de éstas ideas, metodológicamente tomamos movimientos básicos que aprendemos desde temprana edad como el gateo, reptar, caminar, hasta llegar orgánicamente a un desarrollo del movimiento.

Repetición

"Estos "hábitos" varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda. Hay que hablar de técnicas, con la consiguiente labor de la razón práctica colectiva e indivi-

dual, allí donde normalmente se habla del alma y de sus facultades de repetición". *Sociología y Antropología*, Marcel Mauss.

La repetición es la herramienta de creación a la cual recurro en varios momentos de la obra.
Busco que la repetición se agote como recurso creativo hasta el estado de la deformación y evolución del movimiento, generando un nuevo material coreográfico.
Técnicas y estilos dancísticos

Las diferentes técnicas corporales que aprendemos nos determinan como fuimos educados y como nos seguimos educando. Durante mi investigación y proceso también desarrollo mi interés en las distintas técnicas de danza contemporánea y en la danza en general. Me gusta darle atención a la fusión de lenguajes de movimiento en particular la danza contemporánea con el hip hop, combinando estilos y técnicas de creación. Fusionando en el proceso creativo lo académico con lo urbano.

¿Por qué el título?

"WHO'S BAD?" es el título elegido en forma interrogativa, porque ¿Quién nos puede decir quién es malo? Porque no todo tiene que tener un sólo sentido, el positivo, dejando a un lado la dualidad, para ir hacia la unidad, indagar en la aceptación. Con la interrogante del título busco provocar y generar dicotomías en el público. En el transcurrir de la creación escénica nos planteamos diferencias entre nosotras, éstas se originan en particularidades de cada una. Llevándonos hacia una reflexión entre lo bueno y lo malo, el bien y el mal, entre la oscuridad y la luz, entre el adentro y el afuera, los opuestos que conforman la naturaleza humana.

¿Por qué la dualidad de las cosas o resultados?

¿Es el poder de los sentidos el que nos lleva al comportamiento animal?

¿A una batalla sin control?

¿A una competencia sin límites?

¿Qué causas y consecuencias tiene el encuentro entre dos mujeres en un "campo de batalla"?

En conclusión la obra recorre y seguirá recorriendo un largo camino de proceso creativo buscando la fusión de cuerpos a través de las ideas de batalla, repetición, dualidad, mimesis y fusión. Liberándonos de las dudas de la mente a través de la fusión de estilos, conceptos, ideas y metodologías de creación.





En una efímera pieza, la posibilidad de trascender, sucede. Como energía vital, desafiando las leyes de la física, transformando la vida, desde el deseo, naturaleza primitiva.
Pienso por qué bailo, para quién, qué quiero decir, y se abren de a una las vértebras: por lo general quién ejecuta, entrena, baila danza, no la consume. Y he aquí una gran dicotomía.
Me preguntaba para quién bailo... Por qué bailo, y qué quiero decir... y mientras tanto, amo.

Inmóvil por decisión habito con lentos movimientos el espacio.
Creo tener dominio de mis partes, hasta que desde el afuera me conectan, me sujetan, me mueven.
Me abren- me cierran- me comprimen- me expanden. Circular. Me vuelven sobre mí.
Ya desfragmentada no soy sino lo que ellas hacen.

Inmóvil. Tendida de ombligo a la tierra con sus dedos del pie empujando sobre el suelo la planta toda la planta al aire y un solo dedo que se ve desde atrás el otro pie la cabeza un moño o un mechón de pelo enroscado sobre sí mismo los brazos figura geométrica sostienen en sus dedos la frente un hueco por dónde la luz se abre mira un punto ya no el apoyo en el suelo un pie desaparece la espalda semi-desnuda la piel se levanta incorpora en el cambio la mano cerca del pantalón negro. Dedos crispados extendidos al tiempo cae sobre su cadera levanta el hueco la luz mira.
Balbucea costura el pie ahora apoyado sobre el suelo. El aire las venas hinchadas negras en el escote las pestañas en el suelo la pausa. Un pie a la derecha. Al frente la hoja ella habla un brazo que duele la posición hacia delante.

Como masa amoldo su cuerpo con las manos. Cuatro manos mueven van vienen dan vuelta del derecho del revés. La masa describe cambio un brazo que va y viene que cae y se sostiene, no por sí mismo.
La masa que habla es la misma mujer que antes inmóvil.

Es
esta incertidumbre
sobre la que apoyo metatarso y giro

perdiendo equilibrio.
La misma,
que puebla de los pies a los cayos
que me sostienen entera—
mente—
esqueleto.









Nunca pude ser un outsider de la literatura. Siempre me sentí parte de ese mundo. Leo desde niño, escribo desde adolescente y hay escritores con los que siento una cercanía y una comprensión tan cómplice que es incluso más inmediata que la que pueda tener con la mayoría de las personas vivas a mi alrededor.
En la danza sí soy un outsider. Nunca estudié danza y he visto muy poca danza en escena. Desconozco ese lenguaje. Y por eso, creo, puede impactarme tanto: porque no tengo marco alguno. Mi recepción está despejada, los signos no están atados o hilvanados, pueden jugar.
Ahora que empecé a practicar danza y a verla con alguna frecuencia, la percepción empieza a ahondar y a afinar, entonces hay cierta rusticidad que se pierde, cierta "sabiduría de no saber" que dejo atrás. Eso que está sumamente vivo en el deslumbramiento inicial, se aleja.
Cuando un libro o un autor son increíbles se dice que te rompen la cabeza. Eso: su impacto es tan brutal que rompen el hábito (la costra) de lo mismo. Encuentran un cauce que devuelve el asombro. Traen algo que es nuevo y que no tiene código ni marco pero que está sumamente vivo.

Silvana Baico
Natalia Bouzas

Investigando el cuerpo y el movimiento en el espacio escolar

El presente artículo pretende exponer dos experiencias de Danza y Expresión Corporal llevadas a cabo en una escuela pública y en una escuela privada de Montevideo.
Ambas experiencias buscan abrir la posibilidad de que la Danza se haga presente en el espacio institucional.
Desde nuestra experiencia como maestras hemos notado una gran dificultad para la incorporación del cuerpo y del movimiento en la propuesta curricular.
Consideramos que desde la formación docente como desde el programa, se continúa separando el conocimiento "intelectual" del "corporal". Esto genera ciertos "temores" en los maestros a la hora de animarse a trabajar la Expresión Corporal y por lo general la distribución espacial de los edificios escolares tampoco ayuda.
El aula suele estar reservado para el trabajo "intelectual" siendo el espacio que está "fuera" del aula el que se utiliza para el trabajo con el cuerpo.
Partiendo de la idea de que no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo, es que despertamos el interés de generar espacios donde el instrumento protagónico del aprendizaje sea el cuerpo.
Consideramos como señala Patricia Stokoe, que todo ser humano, de manera consciente o inconsciente, intencionalmente o no, se manifiesta mediante su cuerpo.
De esta manera entiende que la expresión corporal proviene del concepto de Danza Libre.
A través de la Danza Libre se puede idear una metodología que organice el movimiento de manera personal y creativa, constituyéndolo como un lenguaje posible de ser desarrollado a través del estudio y la investigación de los componentes del movimiento, del cuerpo propio y de los múltiples modos de estructuración en el tiempo y en el espacio.
Creemos que para que el niño logre un desarrollo integral es importante tomar en cuenta tanto su aspecto intelectual como el físico, emocional y espiritual. El lenguaje corporal expresivo que propone la danza es un camino hacia la conformación de dicha integridad.

Nos preguntamos por el lugar que las instituciones están habilitando para que el niño pueda realmente desarrollarse en su totalidad. Nos cuestionamos; ¿somos nosotros que debemos adaptar las propuestas a los espacios físicos de las instituciones o son las instituciones que deben adaptar su espacio físico a las propuestas educativas?
La primera experiencia que aquí expondremos se llevó a cabo en el año 2012 en una escuela pública de Montevideo.
Partimos de la idea de que el espacio físico puede cumplir una función limitadora sobre las actividades corporales o ser un espacio de encuentro, expresión, sensibilización, armonía y búsqueda del espacio personal.
Asimismo la escuela puede pensarse como un espacio donde todo parece reglado, vigilado y controlado, o puede ser un espacio de expansión y creación a partir del movimiento.
Según el antropólogo social Edward Hall, el espacio físico adquiere y reafirma sentidos cuando en un lugar acontecen eventos importantes. Lo que antes era un mero "espacio" físico o geográfico se transforma en un lugar con significados particulares, cargado de sentido y de sentimientos para los sujetos que lo vivieron.

Esta propuesta se enmarcó en un proyecto que pretendió resignificar los espacios de la escuela a través de la Expresión Corporal y la Danza.
Elegimos determinados espacios que podemos denominar, tomando el concepto de Marc Auge, como "no lugares", como ser pasillos, escaleras, descansos.
De esta manera se llevaron a cabo una serie de talleres en donde se procuró ocupar estos espacios catalogados como meramente de "tránsito" o "pasaje", re significándolos a través del movimiento.
Es así como el movimiento comenzó a tener sentido a partir de una determinada arquitectura. Los pasillos fueron espacios para llenar de formas. No sólo era un mero pasaje sino que también se transitaba ocupando el espacio que dejan los huecos de mi cuerpo. Las escaleras fueron una fuente de inspiración para la sensibilización sonora, teniendo en cuenta la espacialidad del movimiento.
De esta manera se buscó el transitar por la escalera teniendo en cuenta el elemento rítmico del movimiento. Se trabajó en el movimiento resultante de la interacción de distintos elementos musicales como ser el sonido, el silencio, la duración, y la acentuación.
Se investigó en la repetición del movimiento en distintos grupos, buscando la simultaneidad y la discontinuidad alternada con los descansos que marcaban las pausas del movimiento.
La segunda experiencia que se expondrá en este artículo se realizó en 2012 en un colegio privado de Montevideo.

Teniendo en cuenta la importancia del trabajo corporal en los niños, tanto para el trabajo de aprendizaje curricular, como también para el expresivo, se construyó un espacio adaptado físicamente, para que los niños pudieran experimentar diferentes técnicas de danza, tanto aéreas (telas, arnés y trapecio) como también contemporáneas.
En este espacio funciona un proyecto de Extensión Áulica, donde el fin es trabajar contenidos del programa de una forma más vivencial a través del cuerpo y el movimiento basado en técnicas de danza aérea, contemporánea y circense.
Se busca que el contenido logre "atravesarnos" de una manera más sensorial, corporal, pero no menos reflexiva, para propiciar en los niños procesos de comprensión e interiorización basados en su inteligencia aún predominante: la sensorio-motriz.
Para cada encuentro mensual con cada nivel, nos proponemos cumplir con objetivos generales y específicos de diferentes áreas de conocimiento, y planificamos atendiendo a cómo el cuerpo del niño es protagonista al expresarse y pensarse en el proceso. Esto nos permite acercarnos al aprendizaje de manera más consciente con el cuerpo.

> "...el conocimiento se da a partir de la exploración permanente, la vivencia y la elaboración continua, con los sentidos implicados siendo artesanos que moldean y van dando forma a su curiosear por el mundo." Edgardo Tripodi y Gabriel Garzón, "El cuerpo en juego".

Cada experiencia que el niño vive, es cuidada y contenida en cuanto a la integridad del disfrute y el respeto hacia el cuerpo de cada alumno.
La vivencia de mi cuerpo y de la fuerza que soy capaz de ejercer a partir de él; la utilización de la línea recta y curva; los ángulos, geométricos y los de mi cuerpo. El juego a partir de distintos planos en el espacio y de la rítmica de los números. El texto y las diferentes tramas textuales, elementos de la comunicación que concibe mi cuerpo en movimiento.
Concientizar el cuerpo y sus posibilidades, descubrir que anatómicamente puede hacer mucho más de lo que pensábamos que podía y despertar en cada movimiento, el arte de crear e improvisar.
En este espacio también se habilitaron talleres extracurriculares de danza basados en un enfoque holístico, que integra el trabajo armónico entre mente, cuerpo y espíritu, y también el release, que nos lleva a soltarnos, liberar y relajar.
Se apunta a una expresión por el movimiento en donde los elementos que constituyen la estructura significativa son cuerpo, espacio y tiempo.
Concebimos a este espacio como una actividad artística y como tal, es el lenguaje del cuerpo con sus posibilidades de movimiento y quietud, gestos, posturas, tonos y

desplazamientos, organizadas en secuencias significativas en el espacio tiempo, que reflejan la manifestación de la totalidad de la persona. A partir de este estudio es que los niños van encontrándose en un lenguaje propio y puro de expresión.
De esta manera hemos expuesto dos experiencias en donde la Danza y el movimiento expresivo han tomado su lugar en los espacios institucionales porque creemos, como docentes, que deben ser parte importante de la formación integral del niño, y mientras continuamos cuestionándonos y reflexionando sobre cuál es o cuál debe ser su lugar físico, es que continuaremos utilizando estrategias que permitan transformar cada "lugar" o "no lugar", en espacios de creación y resignificación.
Ya sea desde el acondicionamiento de un espacio, como desde la utilización de los "no lugares", se busca trascender la mera crítica de lo que hay para poder transformarlo y transformarnos en conjunto.









REDESCUBRIENDO LA VISIÓN
Reflexiones sobre el espacio público y el arte

"Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario vacío". Así Peter Brook comienza su libro titulado *El espacio vacío* (Touchstone, 1968). Tomando esa sentencia como verdad absoluta, me adentro en el trabajo de investigación de los espacios escénicos y en especial del espacio público como espacio potencial para las artes de la escena. Según esta teoría, el espacio podrá ser lleno de otras tantas cosas que el creador llevará y eso es posible solamente porque el espacio está vacío. El público llega a la sala convencional y se enfrenta a una caja negra donde cualquier historia puede ser contada de forma más o menos verosímil, dependiendo del talento del puestista.

Ahora bien, cuando el creador se enfrenta a un espacio no convencional, también se enfrenta a la memoria de ese espacio, a las expectativas de ese espacio y especialmente a la sensibilidad del ciudadano que regularmente usa e interviene en la vida de ese espacio. Entonces se me presenta la gran pregunta, ¿está vacío ese espacio? Creo sinceramente que es allí donde el creador no puede contar cualquier historia, donde la historia debe ser contada por el espacio y es el espacio quien puede darme las pautas para intervenir o interferirlo a mi gusto.

Desde comienzos del siglo xxi, vemos cada vez más espectáculos desarrollados para los espacios no convencionales (léase cualquier espacio que no esté catalogado como teatro o sala para artes escénicas). Como dice el Arquitecto Isidoro Singer, este tipo de acciones tiene tres clases de impacto:

A. En el colectivo urbano
B. En el colectivo más restricto de las artes y el pensamiento
C. En lo individual

> A. <u>En el colectivo urbano</u>: El hecho de que cada día los artistas pudieran estar trabajando en la creación y la sensibilización en el espacio mismo que funcionaba regularmente, hacía que el usuario urbano parara para observar y eventualmente descubrir un espacio que antes no había descubierto. De esta forma un ciudadano se hace más

responsable y activo respecto del patrimonio que lo rodea, a través del redescubrimiento de su propia visión. Cómo veo el espacio varía constantemente y esa variación generalmente va hacia una ceguera de la observación; sin embargo en este caso la visión es recuperada, los espacios vuelven a ser observados y valorados gracias a las interferencias artísticas de estos creadores.

B. En el colectivo más restricto de las artes y el pensamiento la realización de este tipo de taller interdisciplinario abierto al público, permite descubrir a los otros en su mirada y en su hacer, diversidades que se comparten, se entiendan o no, creando una expansión de vivencias que también dilatan las posibilidades creativas entre las diversas artes o pensamientos.

C. En lo individual la reflexión y procesamiento de vivencias, e interconexiones no esperadas, crean el alimento necesario para nutrir los procesos creativos que se vuelcan nuevamente en A.

Recrea un ciclo que es el interminable de la creación como dialéctica entre lo individual y lo colectivo.

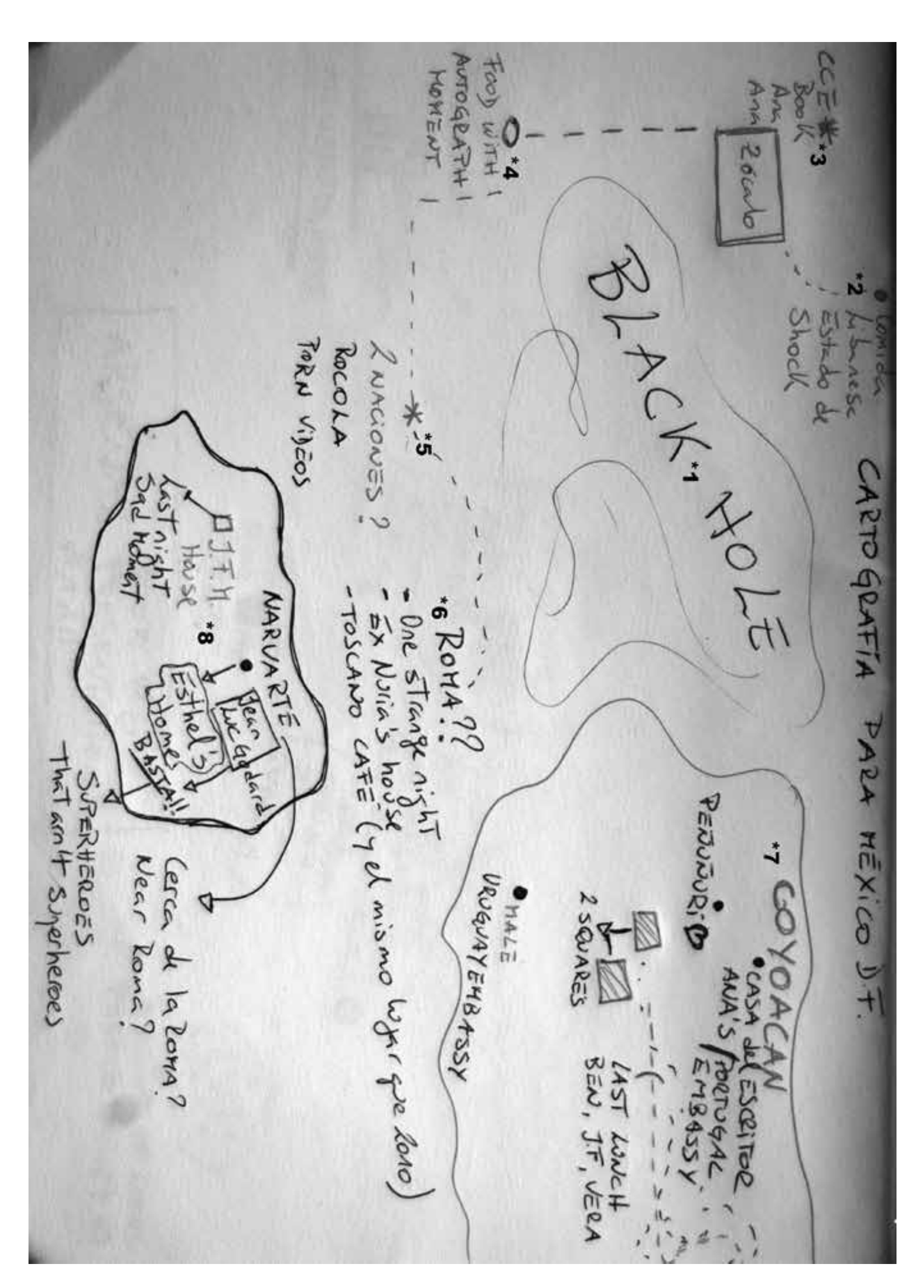
De esta forma, este tipo de trabajo intenta generar un puente entre el espacio virtual (por ejemplo el imaginario de los artistas creadores) y el espacio real (la ciudad). El público asiste ya no a una intervención sino a una interferencia, entendiendo a ésta última como una invasión, un sitio; asiste a los espacios, su frecuencia y sintonía habitual, típica de los espacios públicos.

El paisaje urbano es lo que vemos cada día. Ese paisaje que se ordena y desordena ante los ojos que lo viven, confundiendo la arquitectura, la ciudad y el territorio en un todo indivisible arado por la gente. El equilibrio entre las necesidades sociales de todos los ciudadanos y las capacidades del territorio se vuelcan en aspiración vital de sus habitantes. Sólo del diálogo entre los seres humanos y la urbanidad se podrá aprender el carácter de los lugares; "el hombre en función del paisaje y el paisaje en función del hombre". La arquitectura, la inmortal, y la danza, la efímera, responden en este festival a una misma inquietud. El redescubrir nuestro entorno de forma pragmática. Los espacios están ahí pero la prisa del transeúnte los esconde bajo velos inamovibles. La interferencia, entonces, urge, debe ser estable, sólida, funcional, contextualmente integrada y debe sin dudas cambiar la percepción de un espacio para siempre.

La ciudad, entonces, cobra vida. Sus venas, arterias, atajos adquieren forma y contenido. Bancos de madera, esculturas y marcos incomparables comienzan a latir y sentir a través de la danza. Nuestra obligación moral como artistas es generar esos espacios de reflexión e intercambio entre las artes y la ciudad.

Fuentes:

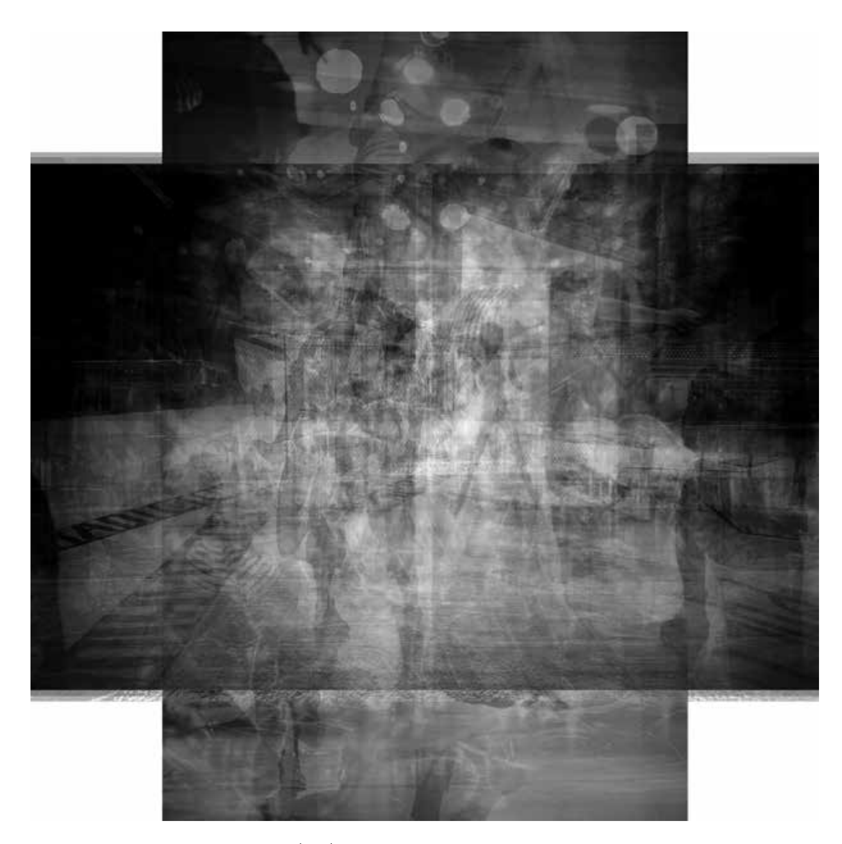
Por una globalización Justa, Comisión Mundial sobre la dimensión social de la globalización, OIT, Brasil, 2005 VIA 07, España, 2005.
Singer, Isidoro, Festival Montevideo Sitiada, Ponencia Taller, 2003.
Brook, Peter, *El Espacio Vacío*, Panorama, Madrid, 2005.



Cartografía realizada a partir de un intento de ubicación geográfica atravesado por las experiencias vividas en la ciudad de México DF en 2010 durante el primer encuentro del colectivo INTERFERENCIAS

Me gustaría compartir en este libro de la danza la noticia de que Iris Scaccheri falleció el 28 de julio del 2014.





60 registros de danza contemporánea superpuestos

La mancha negra, Después del cero, Trip, Concreto, Agosto, Mayo, Series, Amarillo, Transhumance H+, El emperador de la pérdida, Fantasmografías, Cover, Cartografía para otro jardín, Edit, dIsCoNtInUaNiMaLiDaD, Inocente, Masculinity, Ensayo, O Rei no exilio-Remake, Nossa senhora das flores, Soplo de vida, Piranha, Amorfo, Rebel, Persona.Pieza, Apertura Fole, Desde, New, Mi última foto, Dobles, Dramaturgia, In a Lightscape, dIsCoNtInUaNiMaLiDaD, Otro teatro, Nosotres, Me sitio, Episodio I, One to one, Desde, Power ballad, Solo una voz en duo, Surto, Kastiló, Multitud, Choral band, Ti, Concreto, Highlight, Fole, Fantasmosidad, Vacío, Joseph, Las cosas se rompen, Danzas Primitivas (the show), Sobre expectativas y promesas, Nosotros estamos aquí, Mujerzuela, Quantum, Episodios I + II.

Algunas características compartidas entre esta visualización y la disciplina:

Superposición continua: visualizo la danza como una construcción de imágenes sobrepuestas; una serie de composiciones visuales, espaciales, de sonido, que intencionadamente dispuestas se traducen a un estado y una relación entre pieza y espectador.

La imposibilidad del registro: al parecer se sitúa en un lugar de imposibilidad en términos de la relación querer-poder, siempre es una traducción que determina una nueva construcción. En última instancia y por su carácter múltiple, en términos de producción de estímulos, una pieza de danza parece irregistrable.

En construcción, inacabado: la imagen construida a partir de 60 registros estará siempre inacabada y en continua construcción, al igual que la danza se conforma en términos de palimpsesto.

Porción de historia subjetiva: es al mismo tiempo una porción de historia explícitamente subjetiva, en relación a mi propia historia y una porción contextualizada de la danza, que conforman una expresión concreta.
Huellas efímeras.

*La imagen está conformada por la superposición de estos 60 registros digitales sobre una plataforma psd en diferentes modos de fusión a una opacidad de 30%.

Estas son algunas reflexiones e ideas a partir del capítulo La contemplación de la forma de Luigi Pareyson en *Conversaciones de Estética* (La balsa de la Medusa) (Madrid, 1987). Texto escrito en el contexto del curso Estéticas Contemporáneas, Taller Musso, ienba, UdelaR.

Pensar y escribir un texto a partir de ideas de Pareyson me introduce en la experiencia de transitar esta escritura como un ejercicio creativo en sí. Parafraseando a Pareyson, tanto la búsqueda durante el proceso, como lo que resulte de él, se inventan y construyen simultánea e indiscerniblemente. Así es que buscaré escribir este texto intentando navegar en la incertidumbre que caracteriza a algunos procesos creativos, sobre lo que vendrá, sobre lo que el mismo proceso generará y sobre la toma de decisiones durante el presente, que en este caso construye la escritura.

Para Pareyson, la contemplación aparte de ser un estado de quietud y de calma es un estado de suma receptividad en el que se deja estar al objeto en su total independencia, para captarlo sin falsear ninguno de sus detalles. En relación al cuerpo podría ser interesante pensar en la contemplación como un estado de apertura hacia una receptividad que implique un ejercicio activo y a la vez de inhibición —tomando la inhibición como la interrupción de alguna respuesta o secuencia de conductas que anteriormente han sido automatizadas o aprendidas para resolver alguna tarea o acción— para llegar al fin, a un estado de "apertura" o "contemplación", que podría alcanzar determinadas conquistas.

Pensar la contemplación como un estado activo, móvil y orgánico nos aleja de la asociación de la idea de contemplación en relación a un estado de inmovilidad y por lo tanto de inactividad. La contemplación, entonces, sería un estar activo enfocado, casi como una meditación que se establece en términos de concentración, de deseo de conocer y esfuerzo de atención.

Trabajando al cuerpo en búsqueda de un estado de contemplación, sería necesaria una constante readaptación y actualización del estado que también implicaría movimiento.

En consonancia con esta idea, trabajaron artistas del Grand Union Group en la década de 1960, tales como Steve Paxton y su experimentación de la Pequeña Danza. Esta experimentación implicaba permanecer de pie percibiendo el aquí-ahora, sintiendo los pequeños movimientos del cuerpo producidos por la gravedad. Cuerpos aparentemente quietos pero sin embargo activos y móviles. Cuerpos que se adaptan en el transcurrir del tiempo.

Mediante la concentración y percepción del propio cuerpo cambia la conciencia y se redirecciona la atención, permitiendo un nuevo estado de apertura, un nuevo estado de "contemplación". ¿Será posible vivenciar simultáneamente el cuerpo en estado de contemplación y a la vez ser forma contemplada?

Para Pareyson la forma sería un organismo que puede llegar a alcanzar una "totalidad". Y esa totalidad está subordinada durante el proceso creativo a las múltiples decisiones del artista. Se puede pensar que por un lado la forma tendría un proceso orgánico cíclico, natural y a la vez que las decisiones que toma el artista en este proceso creativo van modificando su existencia.

La práctica artística existe como un todo entre el proceso caótico de creación, la toma de decisiones y la concreción de la forma. Como dice Pareyson, la obra es al mismo tiempo ley y resultado de la creación.

Manifiesto Momentum

palabra hace palabra
trabajo hace trabajo
amor hace amor
tiempo hace tiempo
dinero hace dinero
mentira hace mentira
generosidad hace generosidad
herrumbre hace herrumbre
credo hace credo
confianza hace confianza
rencor hace rencor
lujuria hace lujuria
juego hace juego
eco hace eco
cozor hace cozor
sexo hace sexo
diversión hace diversión
hongo hace hongo
fuego hace fuego
dolor hace dolor
afecto hace afecto
efecto hace efecto
azar hace azar
danza hace danza
duda hace duda
risa hace risa
bling-bling hace bling-bling
miedo hace miedo
músculo hace músculo
milagro hace milagro
ley hace ley

vicio hace vicio
ingenio hace ingenio
mierda hace mierda
materia hace materia
mente hace mente
memoria hace memoria
especulación hace especulación
aceleración hace aceleración
táctica hace táctica
práctica hace práctica
posibilidad hace posibilidad
pregunta hace pregunta
rechazo hace rechazo
momentum hace momentum
repetición hace repetición
duro hace duro
núcleo hace núcleo
deseo hace deseo
vogue hace vogue
movimiento hace movimiento
fresco hace fresco
voluntad hace voluntad
quietud hace quietud
oscuridad hace oscuridad
demora hace demora
deterioro hace deterioro
espacio hace espacio
cuerpo hace cuerpo

Momentum Manifesto

word makes word
work makes work
love makes love
time makes time
money makes money
lie makes lie
elation makes elation
rust makes rust
creed makes creed
trust makes trust
grudge makes grudge
lust makes lust
play makes play
echo makes echo
itch makes itch
sex makes sex
fun makes fun
fungus makes fungus
fire makes fire
ache makes ache
affect makes affect
effect makes effect
chance makes chance
dance makes dance
doubt makes doubt
laugh makes laugh
bling-bling makes bling-bling
fear makes fear
muscle makes muscle
miracle makes miracle
law makes law
vice makes vice
wit makes wit
shit makes shit
matter makes matter

mind makes mind
memory makes memory
speculation makes speculation
accelaration makes accelaration
tactic makes tactic
practice makes practice
possibility makes possibility
question makes question
bounce makes bounce
momentum makes momentum
repetition makes repetition
hard makes hard
core makes core
desire makes desire
vogue makes vogue
motion makes motion
chill makes chill
will makes will
still makes still
dark makes dark
delay makes delay
decay makes decay
space makes space
body makes body

El siguiente texto es una entrevista a Alito Alessi el creador de la metodología de danza inclusiva: DanceAbiltiy. La entrevista es realizada por Daniel Mella, para *El País Cultural*, en febrero de 2013[1].

DANZA INCLUSIVA

Alito Alessi (Estados Unidos, 1953) ha recibido numerosos galardones por su labor como coreógrafo en el ámbito de la danza contemporánea y de la improvisación, y es considerado un pionero en la educación para la integración de la personas con habilidades distintas. Es también director artístico y co-fundador de DanceAbility International, una propuesta de danza inclusiva extendida en 37 países del globo y con base, en Uruguay, en la Escuela Roosevelt. Fue en este marco que durante el mes de febrero desarrolló un taller para la formación de maestros al que asistió gente de más de veinticinco países distintos.

—*¿De qué se trata DanceAbility?*
—Se trata, primeramente, de ser una comunidad que funcione como un reflejo honesto de la sociedad, o sea que toda persona puede involucrarse. La mayoría percibe lo que hacemos como un trabajo para discapacitados. Podemos referirnos a ella de ese modo porque es el mejor modo de promocionarlo, de conseguir apoyo, pero en realidad nuestro trabajo se centra en lidiar con el concepto de aislamiento. En el aislamiento, los problemas pueden resultar devastadores. Un problema en comunidad tiene solución, se vuelve una oportunidad para aprender sobre la democracia, el respeto, la igualdad, la individualidad. Cuando considerás a todos los miembros de tu comunidad, la arquitectura de tu conciencia cambia, cambia el medio ambiente. Nuestro trabajo se basa en lidiar con conceptos que aíslan a la gente. Discapacidad, estatus económico, etc. He diseñado un entrenamiento para cualquier tipo de persona.

—*Suena complejo.*
—No lo es tanto. Solo hay alrededor de quince tipos distintos de personas. Las discapacidades mentales, por ejemplo, las dividís en dos. Olvidate de todas las pequeñas etiquetas como autismo, aspergers, etc. Lidiando con una persona con una característica única de la mente, lo que precisás saber para este trabajo es si entiende causa y efecto: si te digo hola y me respondés. Dentro del sistema de entrenamiento hay modos de enseñarle causa y efecto a la persona, y de trabajar con alguien que en este momento es incapaz de aprender. Partimos de la noción de que no es preciso enseñarles nada ni transformarlos en algo distinto de lo que ya son. La realidad es que no sabemos cómo trabaja su mente. Proyectamos en ellos cómo funciona y el rol que deben cumplir en la sociedad. La gente físicamente apta debería tratar de entender el lenguaje físico de los discapacitados. Todos tenemos un lenguaje. Es universal. Cada impulso corporal puede expresar todas las emociones del planeta. Todos pueden hacer todos los movimientos. Saltar es muy distinto para una persona en una silla de ruedas, pero saltan. Para alguien con parálisis cerebral, que tiene movimiento involuntario, la quietud es muy distinta de lo que es para ti. Si les pido que se muevan rápido, también es distinto. No hay estándar. El estándar es una fabricación. Es la dirección en la que se mueve la sociedad. Es lo que está discapacitando a la gente, paralizando la mente de personas físicamente aptas a la hora de relacionarse con alguien distinto o de realizar un cambio en sus vidas. Todo prejuicio, igual que toda relación, es mutuo.

—*¿El propósito es, entonces, aprender a relacionarse con lo diferente?*
—La enseñanza está dirigida a todo tipo de personas. Si deseás comprender a alguien, sea quien sea, no podés estar obrando desde tus patrones, basado en tu pasado y en tus prejuicios. Una persona con capacidades diferentes es un caso extremo porque te obliga a cambiar el modo en que te movés, y esta diferencia en tu movimiento te abre a toda otra serie de cambios posibles: físicos, psicológicos, neurológicos. Estamos tratando de proveer instancias en las que puedas profundizar tu experiencia de vos mismo. Eso no es tan complicado si estás en un salón con gente que te respeta.

LA BÚSQUEDA

—*¿Cómo arranca este proyecto?*
—La filosofía de la danza contemporánea en los 60 y 70 decía que la danza era para todos, pero nadie lo estaba haciendo. De pronto ponían gente gorda en el escenario, gente desnuda, eso era todo. Con la gente de mi compañía empezamos a querer movernos de forma diferente. Así que no se trataba en principio de relacionarnos con la discapacidad, se trataba de encontrar quién se movía distinto. Descubrimos que moviéndonos como ellos estábamos invitando a que entrara información nueva

1- Se puede ver publicada en: www.elpais.com.uy/cultural/danza-inclusiva.html

a nuestro sistema. Si estoy contigo y no sé cómo funcionás, eso me fuerza a entrar en el momento. Si no podés mover la mano y yo te la quiero estrechar, voy a tener que salir de mí mismo y aterrizar en el presente y conocerme en una situación inédita, de un modo más amplio y profundo.

—Me hiciste acordar de Los idiotas, de Lars von Trier. En la película hay un grupo de jóvenes que se dedican a actuar como discapacitados y en un momento aparecen discapacitados reales y algunos actores continúan con su representación pero otros no soportan y abandonan la escena. Mucha gente se levantó de las butacas y se fue, ofendida, dolida.
—Hay toda una pedagogía sobre cómo lidiar con ellos. No los imites, no actúes como ellos. Ridículo. Es movimiento nuevo. Es lo que hacés cuando improvisás. Tu viejo yo es una limitación. Y a ellos les encanta. Se ponen tan contentos de que alguien está siendo real con ellos, finalmente. Es hermoso.

Marisa Luzardo

—¿Tuviste relación con la discapacidad de chico?
—Mi madre era discapacitada, mi tío tenía un retraso mental. Nunca me relacioné con mi madre pensando que era discapacitada. Tuvo un accidente cuando yo tenía siete años y quedó cuadriplégica. Era mi madre, no mi madre discapacitada. Solo me di cuenta de que era discapacitada unos años más tarde, cuando yo estaba jugando con una silla de ruedas y alguien me preguntó por qué sabía manejar una silla de ruedas tan bien; era porque mi madre tenía una. Así que tuve la buena suerte de relacionarme con gente y no con la discapacidad.

—¿Cómo llegó DanceAbility a la Escuela Roosevelt?
—Marisa Luzardo, fundadora de la escuela, era amiga mía. Vivió muchos años en Estados Unidos y me dio dinero para traer el método a cuatro países latinoamericanos. De algún modo es la concreción de uno de sus últimos deseos. Ya era anciana, y su esposo había fallecido, y luego de que todos estos centros quedaron establecidos me pidió que coreografiara su muerte. Investigamos cómo hacer para ayudarla a morir en seis meses. La coreografía involucraba el masaje, la reducción del alimento y de los líquidos, la compañía, el contarle historias sobre su vida. Yo estaba en México cuando murió. Soñé que ella flotaba en mis manos y supe que se moría. Su cabeza era una bola de cristal que se convertía en agua. El resto del día oía su voz recitándome su número de teléfono. Llamé y estaba con su último aliento y pude decirle lo que tenía para decirle. El próximo paso es cómo formar entrenadores para que el trabajo pueda extenderse más allá de mi propia vida. El trabajo se ha convertido en un método. Ya hay 150 personas en el mundo, en 37 países distintos, que pueden enseñar; 14 en Uruguay. La intención es que la Roosevelt se convierta en un centro para este trabajo.

—¿Seguís en contacto con el mundo de la danza tradicional?
—Me interesa el cuerpo en movimiento. Enseño en festivales de danza alrededor del mundo. Pero gran parte de los bailarines ni siquiera habitan sus cuerpos. Son máquinas. Por eso no participo de ese estilo. Yo bailo para averiguar cómo vivir. Me entero de si mi vida está yendo bien por cómo me siento cuando me pongo a bailar.





/ p. 19



/ p. 37



/ p. 37



/ p. 38



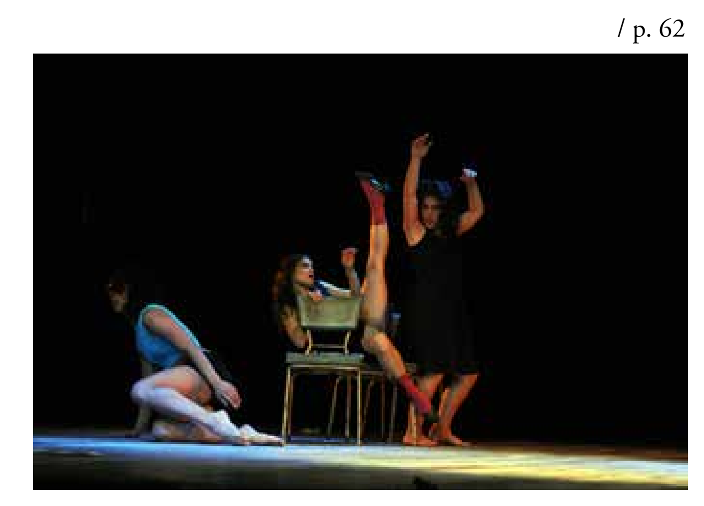
/ p. 38



/ p. 60



/ p. 62



/ p. 62



/ p. 62



/ p. 63



/ p. 63

/ p. 66



/ p. 92



/ p. 92



/ p. 92



/ p. 104



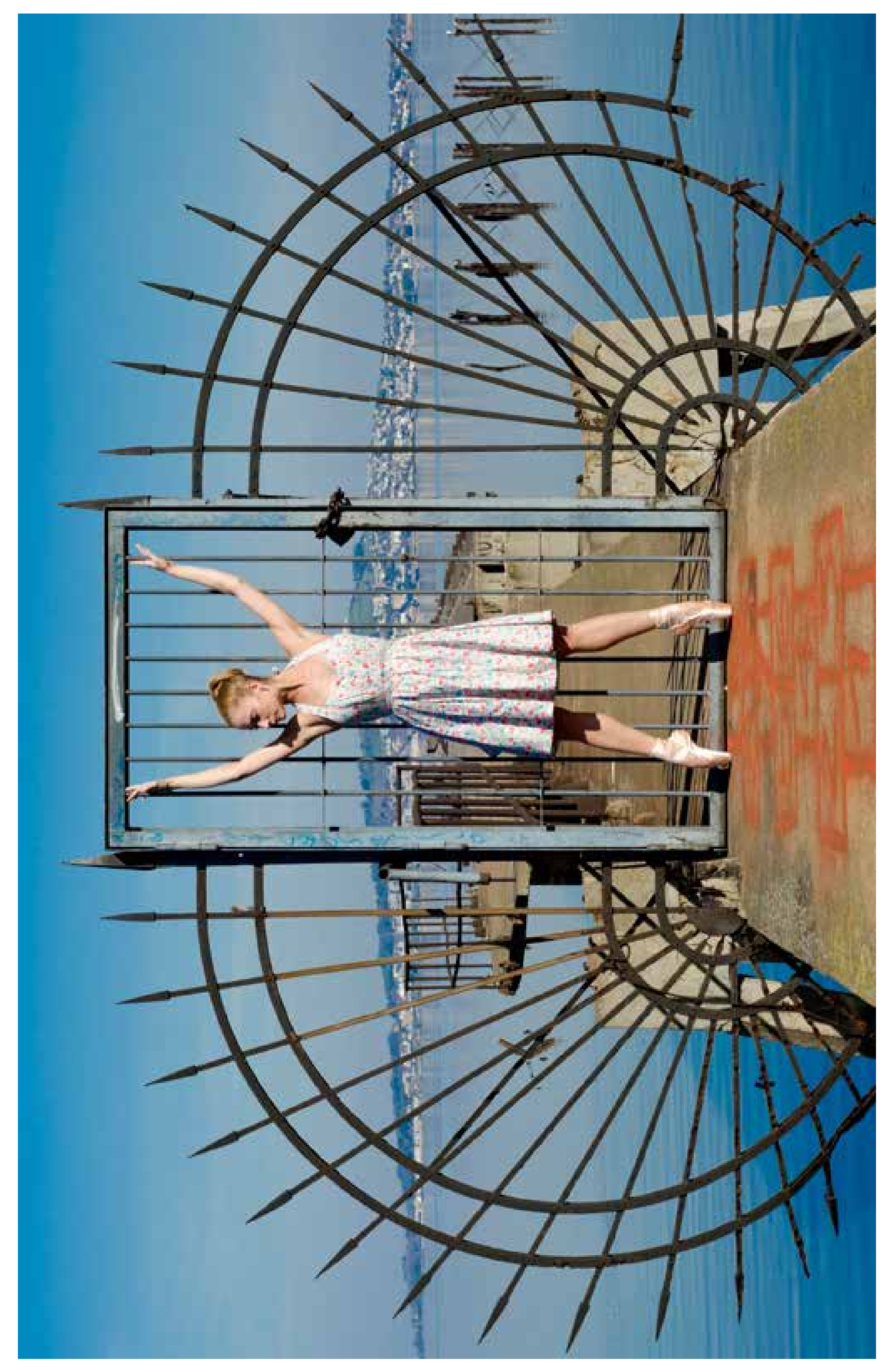
/ p. 109

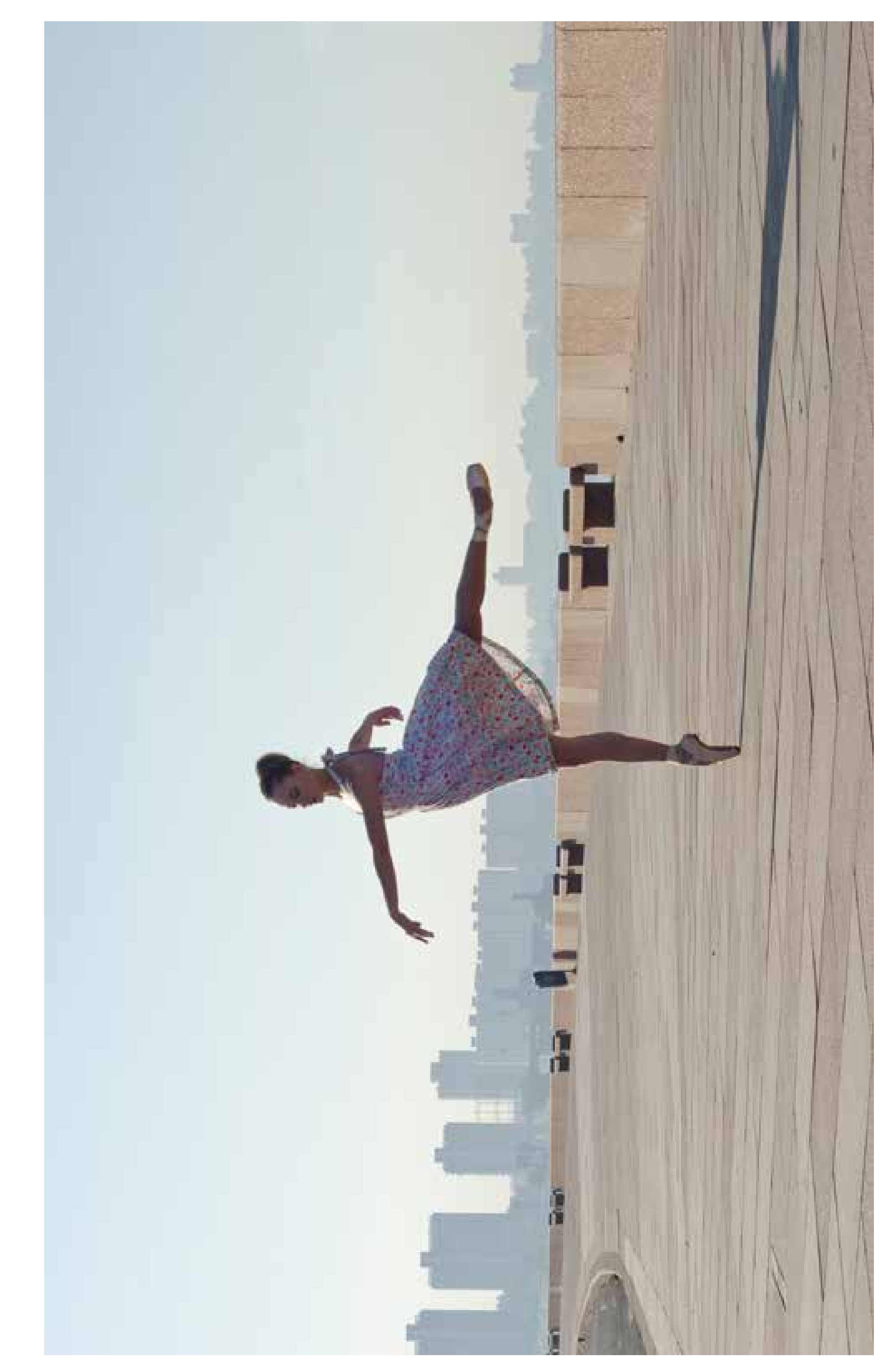


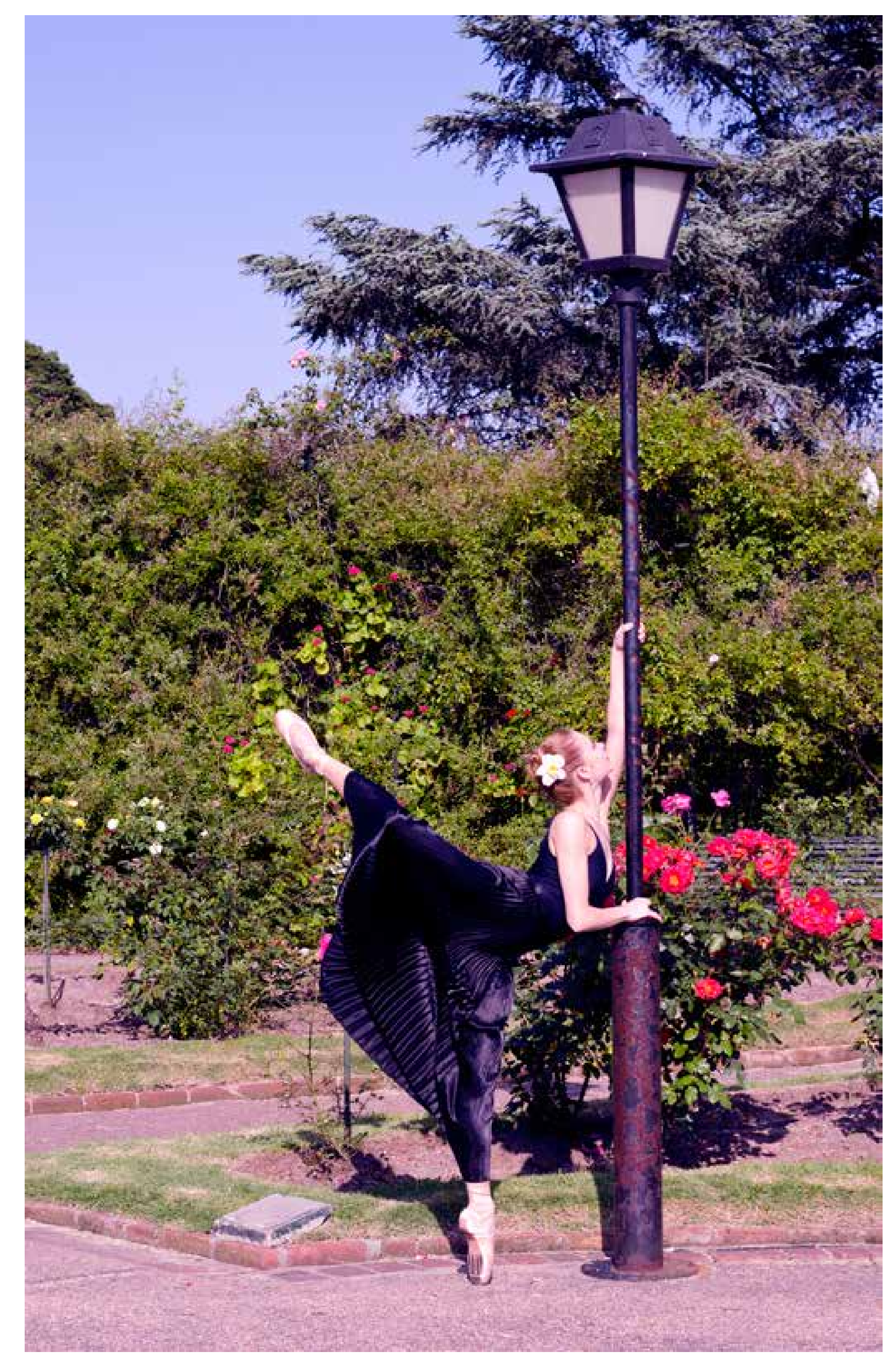
/ p. 109



/ p. 122





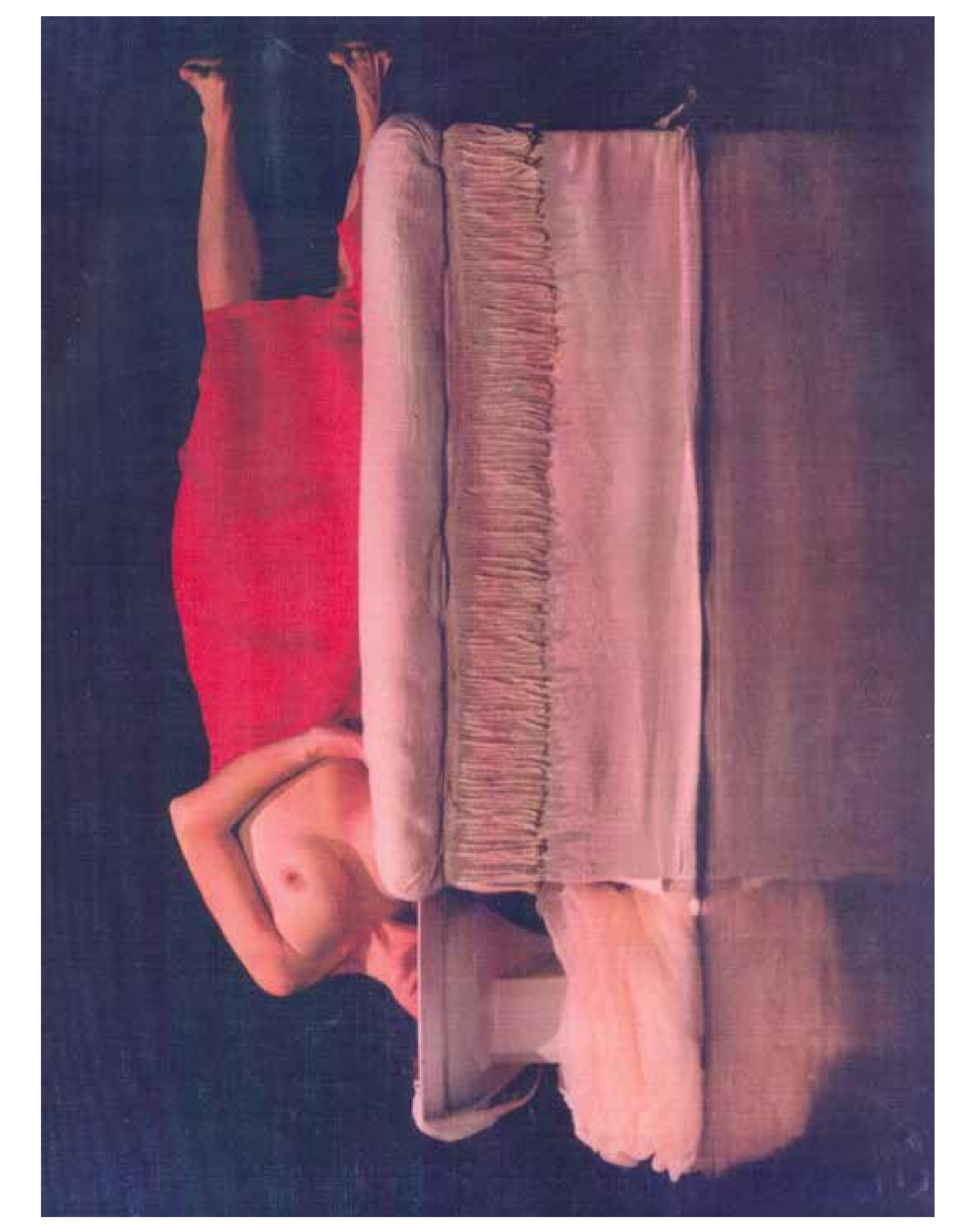




/ p. 140



/ p. 140

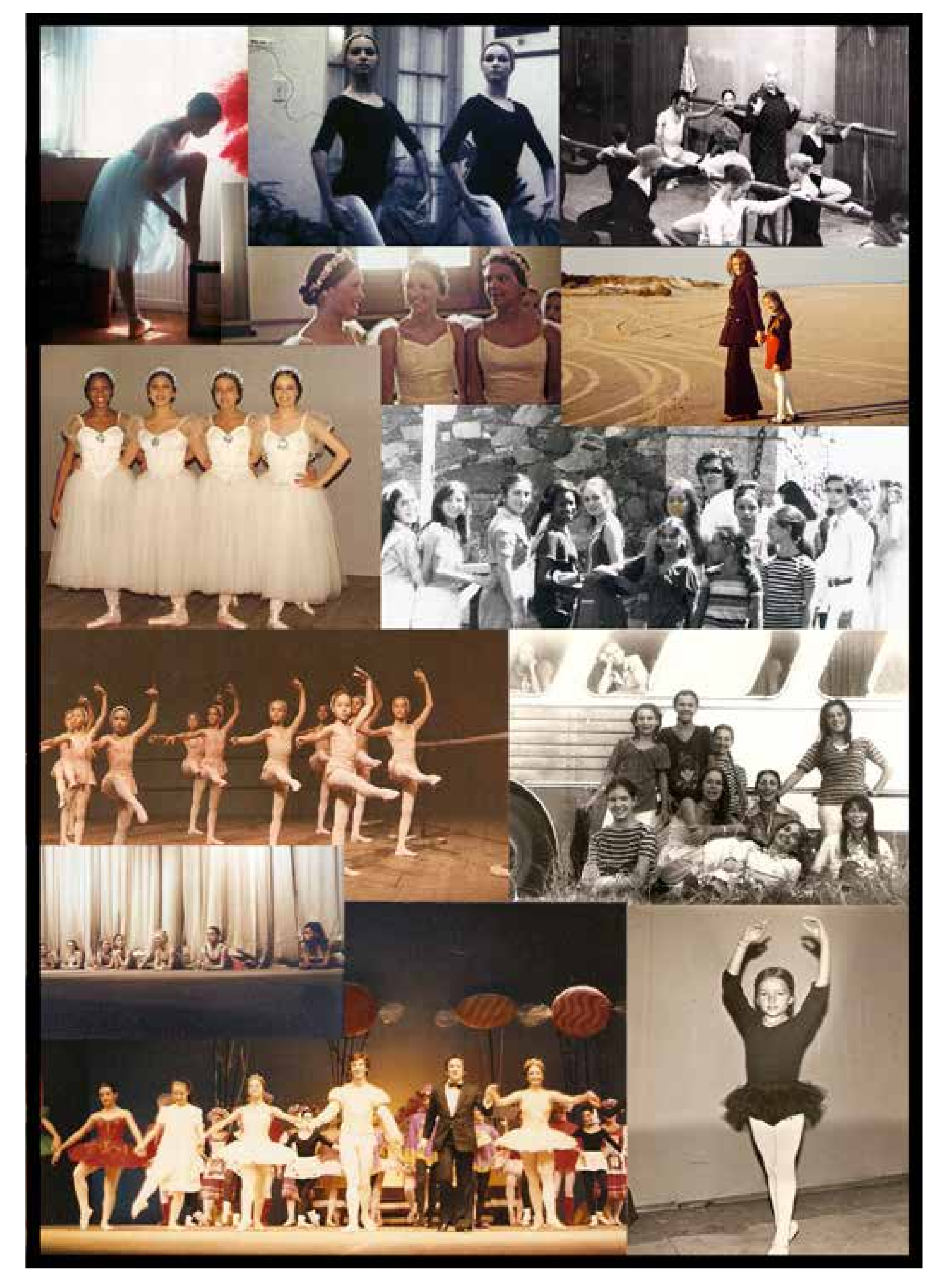


/ p. 141


/ p. 152


/ p. 152


/ p. 159



/ p. 167

1- Yo fotografiada por mamá / 2- Patricia Marínez y yo en la Escuela / 3- Tamara Grigorieva dando clases en la Sala B / 4- Patricia Martínez, yo y Laura Amengual / 5- Mamá y yo 1970 / 6- Las cuatro alumnas mayores / 7- Gira a Colonia / 8- Clase abierta / 9- Gira a Colonia, mamá abajo al medio / 10- Coppelia / 11- Saludo final de Cascanueces / 12- Yo en mi primer año



/ p. 170



/ p. 197



/ p. 199



/ p. 200



/ p. 216



/ p. 221



/ p. 222

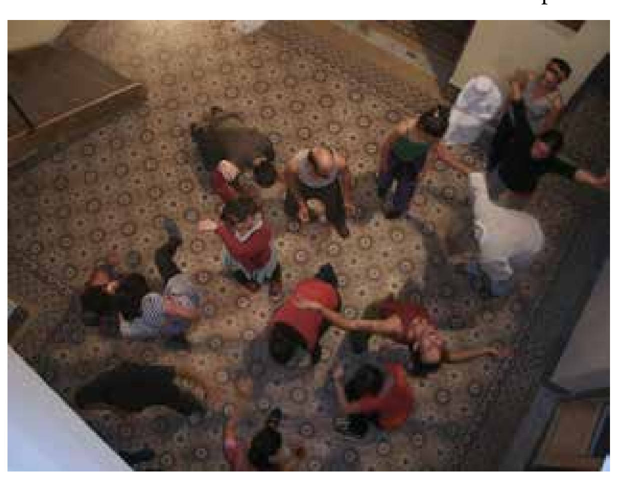


/ p. 223

/ p. 348

/ p. 350

/ p. 367



/ p. 367



/ p. 367





/ p. 367



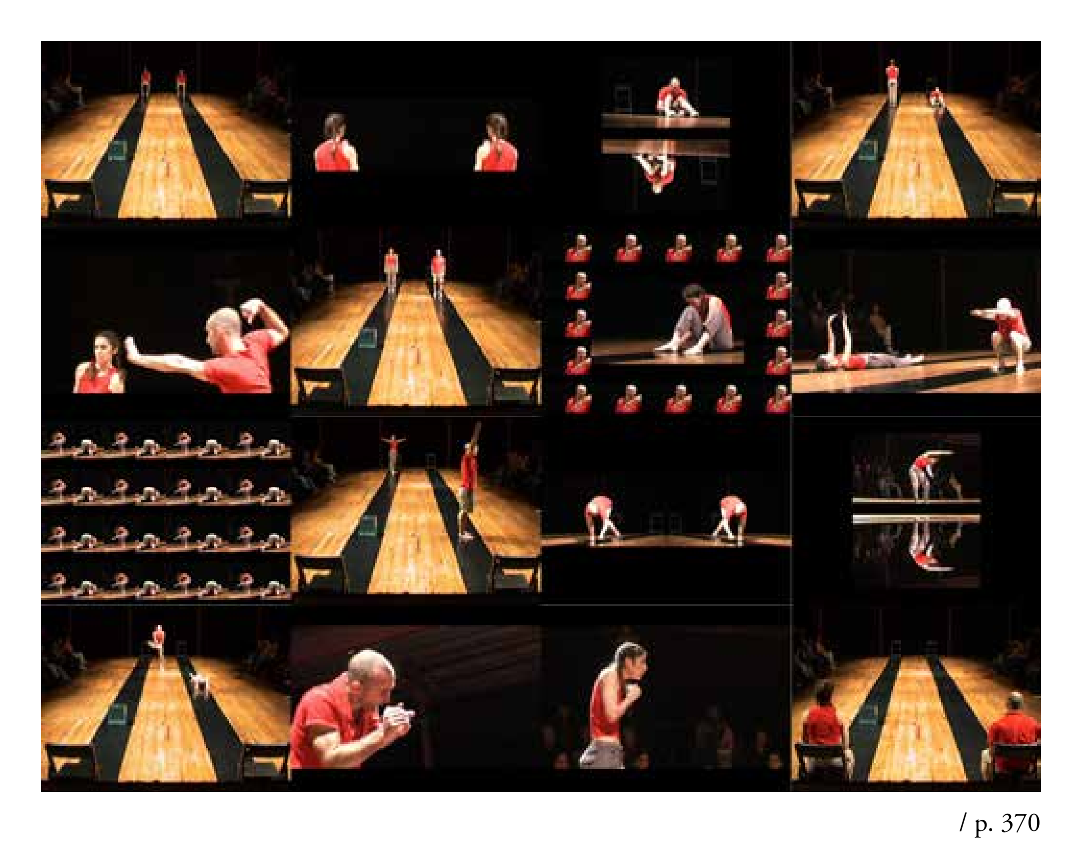
/ p. 367



/ p. 369



/ p. 369




Humano Interior

/ p. 372

/ p. 375



/ p. 375

/ p. 377



/ p. 382



/ p. 388

Esta edición de
El libro de la danza uruguaya
se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 2015
en Mastergraf srl
Gral. Pagola 1823 - T. 2203 4760
Montevideo - Uruguay



Depósito Legal xxxxxx - Comisión del Papel
Edición Amparada en el Decreto 218/96